

अकविता

और

कला-सन्दर्भ



डॉ० श्याम परमार

(C) नेगर

•

प्रथम संस्करण : सितम्बर १९६८

•

मूल्य
चारहू रुपये

•

प्रकाशक :
जयकृष्ण अप्पवात
कृष्णा ब्रह्म,
कचहरी रोड,
अजमेर.

•

प्रस्तावना

पिछले कुछ वर्षों में लिखे गये इन फुटकर लेखों और टिप्पणियों को एक स्थान पर प्रस्तुत करते हुए मुझे स्व० मुक्तिबोध की एक बात याद आती है : 'साहित्य के लिये साहित्य में निर्वाचन आवश्यक है।' समीक्षा की प्रागुपपत्ति और विवेचन की सुसम्बद्ध शैली-विहित इस सामग्री में मेरा सम्पत्तिव निर्वसित है, क्योंकि उसे स्थिर धर्मरुचियों और जड़ स्वीकृतियों के प्रति धर्म नहीं।

साहित्य में बढ़ता हुआ कलागत वैविध्य और अन्तरावलम्बित सम्भावनाएँ समीक्षा को अनेक स्तर और निस्सग तर्क-सगति प्रदान करते हैं। मेरा विश्वास है कला-सन्दर्भों से शून्य साहित्य-समीक्षा की स्थिति मृत होती जा रही है। उसकी उलटी हुई श्वास केवल विश्व-विद्यालयों के शैक्षणिक मूल्यों में अवशिष्ट है। उसे अब नये संस्कारों की आवश्यकता है।

मैं नहीं जानता, मेरी इस पुस्तक में संकलित विविध लेख इस दृष्टि से कहाँ तक सार्थक हैं। इनमें, बहुत सम्भव है, पाठक वैचारिक विरोधानास की गंध अनुभव करें। उस स्थिति को मैं समय से जुड़ी हुई चेतन-प्रक्रिया से भिन्न नहीं मानता। साहित्य में निर्वाचन, वास्तव में, धिर-मान्यताओं की कमजोर होनी हुई जड़ों में मौजूद है। इसलिए, मेरा विश्वास और भी दृढ़ होता जा रहा है कि भावी समीक्षा साहित्य से—जिसमें निर्वाचित होने की बात मुक्तिबोध ने कही उसमें—बाहर अनेक विधाओं से प्रभाव-सम्पृक्त होगी।

प्रस्तुत पुस्तक में संकलित लेख और फुटकर विचार 'ज्ञानोदय' (कलकत्ता), 'कल्पना' (हैदराबाद), 'आलोचना' (दिल्ली), 'माध्यम' (प्रयाग), 'धर्मयुग' (बम्बई), 'भाषकल' (दिल्ली), 'उत्थप' (समनऊ), 'पत्रिका' (कलकत्ता), 'वृत्तिपरिचय' (जबलपुर) और 'राष्ट्रवाणी' में समय-समय पर छपे हैं। इन्हे एक सञ्चलन के रूप में उपलब्ध

१. अकविता मन्दर्भ : एक चर्चा / १
२. अनकव्य विमर्शितो का मनुलिन विधोम / १८
३. प्रधेपान्तक काव्य स्थिति / २६
४. बीट, बीटल, नाराज और धूले-म्यासे / ३०
५. ममकालीन हिन्दी कविता की दशा / ३३
६. परम्परा अथं मर्म मोन अकविता / ६३
७. अ (-आस्थावान) गीत और बजों पर पट्टी हुई गान / ६८
८. बाटूर निहलने की छटपटाहट कविता / ५३
९. घामल दिशाओं में दूटे हुए आराण की लयाल / ६६
१०. हिन्दी काव्य में रंगमय / ८०
११. शमशेर...आर्द्रे के पीछे / १०२
१२. मुक्तिबोध / १०३

टिप्पणियाँ

१३. 'तार मयक' - कुछ साधारण मयक / ११५
१४. परममय की लोप में (?) 'तार मयक' के कवि / १२१
१५. 'तार मयक' का मया जन्म / १२६
१६. दो औरमयक कविता / १३०
१७. कुछ रमय कविता की लोप / १३४
१८. एक पत्र और पत्रोत्तर / १३६
१९. मयक हवाओं का कोटोदय / १४३
२०. परममय काटिन्द / १४५
- मयकिया / १४६

अकविता सन्दर्भ : एक चर्चा

अकविता की चर्चा किसी वाद की चर्चा नहीं है। इसे काव्यान्दोलन या प्रवाद कहना भी अनुचित होगा। आरोप के लिए अकविता के प्रश्न को गुट या आन्दोलन कहने में यद्गो को आसानी होती है। सहज उद्भूत किसी वैचारिक प्रक्रिया को पूर्वाग्रहों में मुक्त दृष्टि में आत्ममान करना प्रायः कठिन होता है। उसे सतही स्थितियों के आधार पर हल्के स्तर की आलोचना का विषय बना लेना स्वाभाविक है। ऐसा उनके लिए और भी अधिक अनुकूल होता है जो पूर्ववर्ती काव्यान्दोलनों में प्रतिष्ठा अर्जित कर चुके हैं। आलोचना के दायरे में, मुविषा के लिए, इस प्रकार जो सामयिक धारणाएँ बनायी या बना ली जाती हैं उनके फलस्वरूप, प्रायः, परिवर्तित होती हुई काव्य प्रवृत्तियों के सूक्ष्म आयाम बहुत समय तक निश्चिन्तित बने रह सकते हैं। ऐसी स्थिति में अकविता शब्द में रजित 'अ' की निहिती को निषेध के अर्थ में ग्रहण किया जाना बहुतों को स्वाभाविक लगता है। 'अ' में असुरक्षा की प्रतीति भी सतही ख्याल में अधिक भासित नहीं होती। किन्तु तथ्य यह है कि अकविता सम्पूर्ण रूप में निषेध काव्य नहीं है। समस्त आरोपों के बावजूद वास्तविकता अब यह है कि 'अकविता' शब्द प्रमथ हिन्दी कविता में उभरते हुए नये अंदाज के लिए एक पारिभाषिक शब्द हो चला है। अतएव अकविता कविता-विरोधी शब्द नहीं रह गया। उसे 'एन्टी' या 'नान पोएट्री' कहना भी उचित ही गलत है जिनका कि यह आरोपित करना अकविता में कविता नहीं है।

.. अकविता अन्तर्विरोधी की अन्वेषक कविता है। इसे पूर्ववर्ती काव्य प्रवृत्तियों में अलग सन्दर्भ में समझना होगा, क्योंकि यह विच्छेद की शक्ति प्रक्रिया है। विच्छेद अपनी औपचारिकता में, उन सतत मान्यताओं में जिनका सन्दर्भ अब व्यर्थ होता जा रहा है। स्पष्ट है, अनुभूति की संवेतना व्यक्ति को उसके बोधित अतीत में बाटनी चलाती है। ऐसा उस स्थिति में सम्भव होता है जब निजी मन स्थितियों को व्यक्ति स्पष्ट निर्ममताओं में ग्रहण करे और परम्पराओं के सूत्रों को अन्धाशक्ति में धामे नहीं नया वह स्वयं में अलग न होकर केवल कविता के रूप में ही अपनी दोहराव में मुक्त हो जाये अथवा मुक्त होने की छटपटाहट अनुभव करे।

मर्मों के ज्ञान प्रभु ने प्रती मनुष्य की गमाम कीतिविधि आध्यात्मिक की। आत्म की इस आत्मज्ञान ने निर्मा ने उनके आत्म जगत की रीति को गोप्य दिया। संवेदनाएँ ऊपरी और अनुत्पन्न होती गयीं। मध्यात्मिक नयी करिता द्विग बोद्धि का मार्ग में संवेदना को प्रत्यक्ष करती रही उसका अंतर्भाव यथा मुक्ति की संतोषपूर्णता में मर्मित रहा। असाह होता हुआ नहीं करिता का मन प्रत्यक्ष क्षणानुक्षण को मनुष्य सत्ता से पराजित के लिए आधुन और उन्मुक्त अवश्य रहा, किन्तु प्रेम (विपरीत) की तरह 'वसाह एरट डिमाट्टेडम' की परिणति में, मोक्षनिम्न किन्तु का कामी और क्षमानी क्षम्य का गोपक बनकर, चमत्कारी प्रयोगों में ही कविता के नाविक्य को सहेजता रहा।

उन्नीय-गो-गैती के पश्चात् छायावादी सौन्दर्य-दृष्टि दयार्थ की ओर आकृष्ट होते गये। राष्ट्रीय धनता से सम्पन्न काव्यधारा ने 'गौरवशाली' अतीत को प्रथम देने के साथ ही देश की गरीबी और पीड़ाओं को भी देखा, मगर यह दृष्टि मयार्थ की ओर मात्र संवेदना-विगलित ही रही। 'ग्राम्या' में पंत पहली बार जीवन की यास्तविकताओं की ओर मुड़े। भाषा और विषय दोनों दृष्टियों से उनके काव्य ने नयी कविता के लिए एक भावभूमि की सृष्टि की। रामवितास शर्मा की कतिपय कविताओं से होती हुई देशज शब्दों की संघ नयी कविता में आयी। लेकिन देश में सामाजिक चेतना के साथ जो राजनयिक तेजी और अर्थव्यवस्थाओं की परिवर्तित स्थितियों के परिणामस्वरूप जो समस्याएँ सामने आ रही थी उनके लिए तात्कालीन कविता के प्रतिमान पर्याप्त नहीं थे। शिल्प और शब्द पंगु हो गये थे। यही आकर प्रयोग की सम्भावनाएँ स्पष्ट हुईं। छंदमुक्त शैली और मुक्त वृत्तों में देशज एवं बाह्य छंद प्रकारों को विरुद्ध कर तुकात विराम और गद्यगत छोटी-बड़ी पंक्तियों में प्रायोगिकता को प्रमाणित किया गया। 'तार सप्तक' (1943) छायावाद के मध्यवर्ती विकास का एक पक्ष था और उसका आगामी पक्ष नयी कविता हुआ। अतः गीत की दुनिया में आँख खोलने वाला छायावाद अपनी परिणति में 'नयागीत' तक आया। उसमें व्यक्त बौद्धिक उन्मेष आज भी, अनेक पुराने अभिप्रायों और व्यञ्जनाओं में, देशज अभिवृत्ति का ही सूचक है।

आज की कविता में जिस ढंग से वस्तु सन्दर्भों को स्वीकृति दी जा रही है या दी जा सकती है, वह 'अर्थ लोप' की स्थिति नहीं होगी। उसे संवेदना-विहित, वैलोक और निर्मम मन स्थिति कहना अधिक उचित होगा। वह ऐसी स्थिति होगी जिसमें साक्षात् के प्रति निर्णायक एवं निश्चयात्मक कथ्य की क्षमता है—मगर किसी अंतिम स्वीकृति और उपादेयता की तनिक भी आकांक्षा नहीं। आक्रोश यहाँ एक उबाव होगा—उद्बुद्ध शोध का क्षमानी सहजा। किसके प्रति आक्रोश? तीव्र प्रतिक्रियाओं का सार्वक महत्व ही

विमना है ? परिणति हर स्थिति में जब निरर्थक ही साधित होनी है तब विमके प्रति कैसा धारोप ? यंग के काले पंजों में फंता हुआ मनुष्य जीने के लिए जिन नियंत्रित दिशाओं में समाधान खोजना है, वे सभी दिशाएँ दरकी हुई हैं। उदात्त खोलापन भावप्रवण आभावृत्तों में समय-समय पर ढंका दिया जाता है। नयी कविता में परम्परा-विद्धिजि स्थिति को 'स्वप्न भंग' की वरणा में जीया उसका अकविता की संवेतना से कोई सम्बन्ध नहीं हो सकता। गिरिजाशुमार माधुर में नयी कविता की 'स्वप्न भंग की स्थिति' को 'वर्णु सत्ता के साक्षात्कार की पहली सीढ़ी' घोषित कर आज की समस्त अन्वीष्टियों को, सगता है, छायावाद के उत्तरार्द्ध से जोड़ना चाहा है। मगर वास्तविकता यह है कि उनका अंत तथाकथित नयी कविता के साथ सातवें दशक के आरम्भ में ही हो गया। उसे 'प्रक्रिया की नियति' उसी सन्दर्भ में माना जा सकता है जिसमें नयी कविता का अवसान हुआ। उसके निरन्तर बने रहने की विडम्बना को अब अतर्क्य एवं भाव-विह्वलता-विहिन संतुलित विक्षोभ द्वारा बहुत कुछ काट दिया गया है। यंत्रस्थ मानव नियति की उनजतूलताओं को कविता का माध्यम अब वह सुखि नहीं दे सकता जिसकी प्राप्ति नयी कविता में बहुत समय तक बनी रही। अकविता में अब निरद्वैत प्रतिनिशाएँ लक्षित होती हैं। उनके लिए अनेक महत्वपूर्ण घटनाएँ व्यर्थ हो जाती हैं। वह अपने समय के बहुत सन्दर्भों को हर स्थिति में संतुष्ट दृष्टि से स्वीकार नहीं कर पाती। भस्तिष्क की सतत व्यस्तता उसकी अभिव्यक्ति को बहुत कुछ अमूर्त की ओर ले जाती है, और जहाँ वह ताजगी के करीब आती है उसकी व्यञ्जना मीठी और स्पष्ट होती है। तब वह प्रत्येक नाविन्य के लिए अपने परिचित सन्दर्भों को पराया बना लेती है। यह एक प्रकार से अनुनाप की प्रतिक्रिया है जो आज के वाक्य में अनावृत्त होने लगी है।

नयी कविता में जिन मतही अनुभूतियों को उपादेय समझा वे 'प्रकट भाव' की जायी हैं। वे भोगी हुई सार्थकताएँ नहीं, बल्कि परानुभूतियों के हिन्दी संस्कार हैं। नयी कविता की आधुनिकता धीरे धीरे मूँद कर ओढ़ी गई 'आवागार्द' की मूल्यहीनता की।

अकविता अवाक् मन की प्रक्रिया नहीं है। सांस्कृतिक अवमूल्यन की जिस अवस्था में आज का व्यक्ति-मन सार्थक वास्तविकताओं को 'एगार्ड' मानता है, उस अवस्था में वैज्ञानिक उपलब्धियाँ और दिशाहारी दोड़ में जिन शैक्षिक चेतना अनेक महत्वपूर्ण घटनाओं को व्यर्थ मानती है। उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य में स्वयं दास्तोवस्की ने अतर्क्य अर्थहीनता की स्थिति को मनुष्य के लिए वर्द्धित माना था, क्योंकि एगार्ड स्वानाविक सत्य है। इसलिए शैक्षिक नियमों से बड़ा ज्ञानमिति रूपा व्यवस्था के बह सत्य गिलाफ रहा। मोन्दर्य की दिग घबिड को बह तर्कहीन व्यवस्था की रक्षा के लिए स्वीकार

किये रहा वह खंडित और गतिमान वस्तु थी। उममे परिवर्तनशीलता सदैव सम्भाव्य रही।

अतएव व्यर्थता और निरर्थकता के प्रति अकविता की प्रतिक्रिया प्रगटत. उद्वेगविहीन ही होती है। यह जडता की द्योतक स्थिति नहीं, अपितु उस भ्रम से मुक्ति है जिसमें पूर्ववर्ती कविता की पीढ़ी विज्ञान की अवाक् और मूल्यहीनता की मिथ्या उपलब्धियों में रस लेती रही। अकविता सापेक्ष को 'वास्तविक स्थिति' में स्वीकारती है, उसका मूल्यांकन नहीं करती, उसे प्रतिष्ठा नहीं देती। प्रतिष्ठा और उपलब्धि का अहसास उमके परिवर्त्य-क्रम को जर्जर करता है, उसमें जडता को प्रथम देता है।

मनुष्य का आस्तित्व भटकाव के रास्ते से गुजर रहा है। स्पेंसर ने जिस 'हिम बिन्दु' की कल्पना की थी, वह आज की संस्कृति में आ गया है। टूटन और अन्ध-विकास की बहुमार्गी दौड़ में मनुष्य का आन्तरिक तत्व सड़ने लगा है। एक खोखले आस्तित्व और आहत शून्य में उसका भविष्य खड़ा है। किर्कगार्ड ने (1813-55), जो कि दास्तेवस्की के पूर्व हुआ, मनुष्य जन्म की नियति द्वारा लादा हुआ दह स्वीकार किया है, और उसके लिए किर्कगार्ड मानता है कि हर व्यक्ति दुनिया से बदला लेता है। बदले की इस भावना में मनुष्य विवशताओं की यातना से गुजरता है। उसे दिशाएँ अवरुद्ध लगती हैं। वेदना से आवृत्त उसके आस्तित्व की नियति बंधे हुए व्यक्ति की भ्रांति है। अन्ततः उसका स्वातन्त्र्य माया-दर्पण का धोखा अभिशाप सिद्ध होता है।

अंतरिक्ष भेदन और आणुविक शक्ति के नियमन के साथ ही मनुष्य जितना भौतिक उपलब्धियों को प्राप्त करता है उतना ही वह साहित्य एवं कला के प्रति आस्तित्ववादी तत्वों से ग्रस्त होगा है। आवश्यक नहीं कि उसकी चेतना केवल स्थूल वैज्ञानिकता से ही परिभाषित हो। पौद्धिक स्तर पर वह जिस दर्शन अथवा वैचारिकता को उपलब्ध करना चाहती है उसके लिए साहित्य-शास्त्र की उच्चासीन मान्यताओं से मुक्त होकर उसका वैज्ञानिक माध्यमों में गोथे सम्पन्न होना बहुत अपेक्षित है। क्योंकि उसके बिना वैज्ञानिक सम्भावनाओं में बढ महत्तर स्वप्न की अंतिम परिणति कल्पित नहीं की जा सकती, निश्चय ही वह एक व्यापक विस्फोट के रूप में घटित हो सकती है। अतः वैज्ञानिक व्यवस्था के प्रति आस्थावान बड़ी तत्प हुआ जा सकता है जहाँ तक कि उसका विस्फोट-बिन्दु नहीं आता। आस्थाप्रद विरक्षाओं के माध्यम से हम अन्तः-विनाश और शून्य को ही प्राप्त करेंगे, ऐसा प्रायः सगना है।

आग्निरव की जिग निजी गत्ता को मिडान्ना की रुड पदनियों द्वारा आरंभित किया गया है उगे बाह्य अमिष्ट से मुक्त नहीं रहा जा सकता । उम 'व्यक्तिगतता' को पारस्परिक सम्पर्कों एवं आन्तरिक बाह्य के भीतर से 'निजी वास्तविकताओं' में उपलब्ध करना अकविता की सम्भावित दिशा हो सकती है । ग्राम्पमें की दृष्टि में जो बाह्य संघर्ष अस्तित्व के लिए अनिवार्य हैं, उनमें हटकर अन्तर्मुखी विवशताओं की दिशाहीनता से निश्चय ही इन 'निजी वास्तविकताओं' की रोशनी अलग है । दर्शन की भूमि पर कविता की यह दिशा मार्टिन हेडगर और डेवीन मार्जिन में अवश्य कुछ अंगों में गहम हो सकती है । समग्र बाह्य, व्यक्ति-श्रविया, व्यवहार, सम्बन्ध और सामान्य नियमन धनुष्य के अन्तर्गत अस्तित्व को कुछ उत्तरदायित्वों में बांधते हैं । बंधन की यह स्थिति व्यक्तिपरक अस्तित्व को कई रूपों में विनष्ट करती है । हम अनेक बाह्यी आवरणों के भीतर टूटते रहते हैं । टूटन की अभिव्यक्ति के लिए जिन माध्यमों का इस्तेमाल किया जाता है वे भी अभिव्यक्ति-प्रक्रिया में वास्तविक तथ्यों को अलग कर देते हैं । प्रयोजनीय स्थिति तब आते आते फिर एक विच्छेद की स्थिति बन जाती है । इसे ध्वन्याव या धुनाव की स्थिति भी कहा जा सकता है । हेडगर धुनाव की इस स्थिति का कारण बाह्य अस्तित्व का भ्रम मानते हैं । अधुनातन काव्य की सम्भावित कोशिश इस भ्रम में मुक्त होकर विच्छेद को कम करना है । मृत्यु को अनिवार्य मानकर भी अपने निजत्व को पूर्ण ध्वेक के साथ स्वीकार कर लेना और विच्छेद को प्राप्त की पहचानकर भी पूर्ण 'नास्तिभाव' की पदार्थगत नियति को

स्वीकार कर लेना... । किन्तु इस स्वीकृति में भी आस्तित्व का सम्बन्ध शरीर से अलग नहीं होगा। शरीर सापेक्ष 'मैं' के प्रति अकविता का दिवा-संकेत इस प्रकार आस्तित्ववादी मान्यता के विपरीत है। इसलिए प्रेमील मार्शल जब भ्रातियों के निराकरण पर बल देता है, तब वह परावर्तित अनुभूति की आवश्यकता को स्वीकार करता है। इस सन्दर्भ में अकविता प्रथम अनुभूति का अहसास अथवा कच्ची अनुभूति नहीं, बल्कि शरीर और 'मैं' के समझौते की प्रतिक्रिया है। आस्तित्ववादी चिन्तन की अंधी अनुकृति यह कविता कभी नहीं हो सकती। जहाँ यह है वहाँ यह अकविता नहीं-अनुकृति ही होगी। समाज की निरर्थक हुई मान्यताओं, कौटुम्बिक प्रवचनाओं तथा साहित्यिक एवं राजनयिक खोपलेपन से सम्बद्ध व्यवस्था के प्रति ऐसी कविता वस्तुतः (अनुकृति न होने पर) क्षुब्ध मन की वास्तविक अभिव्यंजना ही होगी।

क्षुब्ध मन की यह अवस्था विसंगति बोध के प्रति उस हद तक नैराश्य की ओर नहीं जाती जहाँ आत्महत्या के रूप में व्यक्ति-स्वातन्त्र्य को घरमोपलब्धि स्वीकार किया जाता है। वास्तविकताओं और तार्किक ज्ञान के बीच अलगाव की स्थिति से घबराकर मानसिक आत्महत्या तक बढ़ जाने से कोई नतीजा नहीं निकलता। घोटनिकों के औघड पंथों और क्षुब्ध पीढ़ी की गलीज क्षुधा आत्महत्या की जीवित चेष्टा है—संभोग, शीर्षपात, पसीना और पेशाब के भीतर धुलती प्रयत्नज कविता बेहूदगियों की रौमान्टिक अदा से अधिक क्रुद्ध नहीं। कामू ने आत्महत्या के समायान को तमाम विसंगतियों के होते हुए भी निष्प्रयोजनीय माना है। बीमारी ला-इलाज होने पर उसे दवा की आवश्यकता नहीं होती। मात्र ऐसा बोध ही जरूरी है कि हमें जीना है और अच्छे ढंग से जीना है। यहाँ तक कि साहित्य और कला के झुंझुआ डकोसलों को समझते हुए भी आखिर यह खयाल क्यों आता है कि तमाम बकवासों को हम समय के सहारे छोड़ दें, सिर्फ चेतना के साथ अभिशप्त होकर भी स्थितिप्रज्ञ बने रहे। कामू के निष्कर्ष में एक आक्रोशी निर्णय है, और ऐसा रहस्य गुम्फित है, जो विस्फोट की प्रतीक्षा कर रहा है। इसलिए विसंगतियों में जीवन के प्रति संसक्ति भाव को स्वीकार लेना क्यों बुरा है? दोनों स्थितियाँ एक दूसरे से जुड़ी हुई हैं। एम्ब्रिटी-यंत्रणा, प्रयचना, मृत्यु, अभिशक्ति अतर्क्य स्थितियाँ, अर्थहीनताएँ... - मय जीवन की चेतना को उदबुद्ध करते हैं और सभी वरेण्य हैं। वरेण्य विद्रोह भाव में, क्योंकि यही भाव स्वतंत्र अस्तित्व भाव की ओर में व्यक्त अस्वीकृति का प्रमाण है। यह 'नेमिसिस' भाव अवश्य है, पतायन नहीं। हम जीते किमिये हैं? अगर टूटना ही एक मात्र नियति है तो यह बाहरी ढोंग किमिये? जीने का बोध

संनक्ति है, आस्था है और अस्तित्ववादी दर्शन के बीच की विश्वस्य एवं विद्युत् स्थितिप्रज्ञता है। यह वही स्थिति है जिसे प्रबुद्ध व्यक्ति अपने युक्तियुक्त तर्कों को व्यर्थ पाकर उपलब्ध करता है :

घूँट घूँट
 'साइनाइड' पीता हूँ
 एक घिसे सोल के
 पटे जूते का
 दूरा हुआ फोटा हूँ
 (मन को समझाता हूँ कान्ति का पत्नीता हूँ)

[प्रमाणक माधवे : दो 'मत' = एक हा]

प्रश्न यह है कि पूरी तरह आस्तित्व में आने के पूर्व ही अकविता के स्पष्टीकरण की आवश्यकता क्यों हुई ? इसके दो कारण हैं एक तो यह कि अकविता के नाम से अनेक 'मही और खीटनिक ढंग की रचनाओं का प्रमाण और दूसरा यह कि अकविता के प्रति अपराध और सधु पत्रिकाओं द्वारा 'अ' का निषेध के अर्थ में प्रयोग। जबकि अकविता पूर्णतः नकारात्मक नहीं है, न ही 'अ + कविता' है। 'अकविता' के छ अंशों में प्रकाशित सभी कविताएँ भी अकविता के स्तर की नहीं बड़ी जा सकती। इसलिए स्पष्टीकरण की दृष्टि से धुंध में आवृत्त वस्तुस्थितियों के सम्बन्ध में चर्चा करना आवश्यक ज़रूरी लगता है।

यह सच है कि हम एक तरह से 'नहीत्व'—'नास्तिभाव' में जीते हैं। क्योंकि मनुष्य चेतन है और स्वयं को विज्ञेयित करते समय 'बह' नहीं रहता जो वह विज्ञेयता के पूर्व होता है। निम्नतर आने से दूरने जाना-नहीं के मिलगिने में आगामी 'नहीं' के लिए बहना उसी नियति है। अकविता तमाम 'नहीत्व' के बाद आगामी विलयन की भूमिका है। उसका प्रयत्न 'कविता जो हो सकती है' उसके लिए है। इसलिए अकविता पूर्ण अस्तित्व के उत्तरदायित्व की कविता है। इसका सत्य झूठता में नहीं, बल्कि आत्मिक को पारम्परिक सम्बन्धों में परीक्षित करना है। उसका एतान्त्रिक लोग सामूहिक नियति में बद्ध है और उन्नी में बह दशक के लिए स्वतन्त्र है। अकविता उन स्वातन्त्र्य को अभिव्यक्ति है जिनमें उसके पात्र की भी 'गम्भीरता' निहित है। 'नीति के ऊँट' (निष्ठा धृष्टों को दोषदाता कवि) को यह सीधी साथी बात समझ में आना मुश्किल है। क्योंकि दिन ईश्वर के मर जाने की घोषणा नीलो घर हुआ है, उन ईश्वर को बूझने के लिए...

गयी और उसका अवशिष्ट भाग में जीवन पशुत्व एवं गमात्र की अंधी चेष्टाओं में गमा गया ।

अनवरत श्वाइत्जर ने जिसे 'आध्यात्मिक पराधीनता' कहा है वह हमारी पिछनी पोढ़ी को विरागन में मिनो थी । दक्षिण भारत के समूचे मंत्रारो में वह आज भी है । मगर 'आंतरिक स्वन्नता' की अभिव्यक्ति निश्चय ही हमारी पराधीनता को कचोटती है । अकविता के रूप में हम इस प्रकार तीव्र संघर्ष में गुजरते हैं । श्वाइत्जर ने जिसे 'वैराग' कहा है वह वैज्ञानिक व्यवस्था और बहुविध ज्ञान के बीच व्यक्ति को अन्तर्मुखी बनाता है । वह बाह्य सम्बन्धों में समझौता करके भी भीतर में तटस्थ हो जाता है । बाहरी हीनताओं में उत्पन्न नैराश्य के बावजूद भी व्यक्ति को जीवित रहना है । अतएव फेसल कुहन और आत्मघाती दर्शन में विश्वास रखना फिर से उसी नैराश्य की ओर लौटना है । जीने के लिए समस्त बाहरी दम्भों का, जो व्यवस्था को अंधे गत की ओर ढकेलते हैं, मजाक उड़ा कर जीना ही बेहतर लगता है । अवसादोन्मत्त होना कमजोर प्रतिक्रिया है । अवरोधों के प्रति क्रुपित होना और बिखरी मन-स्थितियों को लेकर ओमबों के नाटक 'लुक थंक इन ऐंगर' (1956) के प्रमुख पात्र जिमी पोर्टर अथवा एमिस के उपन्यास 'लकी जिम' के नायक की भाँति अन्याय के प्रति क्षीण उदासीनता भी एक प्रकार का पलायन है । पलायन के इस आत्मकेन्द्रित स्वरूप की परिणति मात्र व्यक्ति तक ही सीमित होती है । कविता के स्तर पर यह अनुभूति की प्रथम प्रतिक्रिया है । इसमें व्यक्ति अनुभव के आघात से विमुक्त हो जाता है । मुक्तिबोध ने कला के तीन क्षण की अनुभूति की है । "कला का पहला क्षण है जीवन का उत्कट तीव्र अनुभव क्षण । दूसरा क्षण है इस अनुभव का अपने कसकने-धुलते हुए मूलों से पृथक हो जाना और एक ऐसी फँटेसी का रूप धारण कर लेना मानो वह फँटेसी अपनी आँखों के सामने ही खड़ी हो । तीसरा और अंतिम क्षण है इस फँटेसी के शब्द-बद्ध होने की प्रक्रिया का आरम्भ और उस प्रक्रिया की परिपूर्णता तक गतिमानता ।" मुझे लगता है, कला का दूसरा और तीसरा क्षण दोनों अन्योन्याश्रित हैं । तीसरा भेद बहुत सूक्ष्म है और वह दूसरे में केवल शब्द बद्ध होने की प्रक्रिया में ही अलग होता है । दूसरा क्षण अनुभव के मूल में व्यक्ति की सम्पृक्ति को पृथक करता है । अनुभव की वैयक्तिक पोढ़ी से इस क्षेत्र में वह अपने से अलग पड़ा होता है । निर्व्यक्तिकता का यह क्षण ही अकविता की वर्तमान सृजन प्रक्रिया का प्रमुख क्षेत्र है । इस क्षेत्र के बहुत निकट संवेदना का क्षेत्र है और उसके अधिक करीब होने से निर्व्यक्तिकता का संवेदन घटता हो जाना बहुत सम्भव है । मुक्तिबोध ने दोनों क्षणों के बीच 'कल्पना के एक रोल' की अवस्था

नृमव की है। क्योंकि कल्पना महा व्यक्ति को पीड़ाओं में मुक्त करती है।
 इस प्रकार व्यक्ति-बद्ध पीड़ाओं से मुक्ति प्राप्त करने की अनुभूति कल्पना के
 माध्यम से व्यक्ति को उच्चतर स्थिति में ले जाना है। यह प्रक्रिया अकविता
 के लिए निराधार हो गयी है। उससे सम्बद्ध तीसरा क्षण अकविता के लिए
 और भी अनावश्यक हो गया है। कविता में अब 'भाव सम्पादन' करना
 संघर्ष का प्रयास भ्रामित होता है। तीसरे क्षण की 'शब्द साधना', काटछाट,
 ध्वनि-परम्परा का आग्रह एवं एक प्रकार के 'फिनिश' का लक्ष्य सभी दूसरे
 क्षण के निर्व्यक्तिक होने की प्रक्रिया साहित्य को जीर्ण एवं औपचारिक
 व्यवस्था की ओर साते हैं। सथाकथित नयी कविता में इस आग्रह-रक्षा की
 परिणति यह हुई कि यह कला के पहले और तीसरे क्षण के बीच झूलती
 ही। इस मन्दर्भ में कला का दूसरा क्षण ही अंतिम एवं महत्वपूर्ण क्षण
 गिना है। प्रथमानुभूति के धक्के में मुक्त होकर व्यक्ति इसी क्षण में निर्व्यक्तिक
 होता है और तदाकारिता में मुक्त 'मन के तत्व के साथ तटस्थता का दस'
 में उपयुक्त लगता है।

अकविता स्वाभाविक कविता की दिशा है। इसे पीठियों के संघर्ष में
 मोड़ना भूल होगी, क्योंकि यह किसी दायित्व के प्रतिबद्ध स्थिति से मुक्त
 है-निस्संग है। नई कविता की संवेदनशीलता और सौंदर्य दृष्टि के अमरकारिक
 विन्ध्य-संपुजन से इसकी सत्ता विलग है। इसका वस्तु जगत कवि के एकात्म
 नेबट है और कार्डियोग्राम के धौलाके में टूटती हुई लकीरी की तरह लंबित
 है। अनिबद्ध कला की मानि अकविता राजनीति के भ्रष्ट प्रतिमानों से मुक्त
 है। यह किसी पूर्वपर दार्शनिक मान्यताओं के प्रति आस्थावान भी नहीं
 है। इसका दर्शन अंधार्य की आटम्बर विहीन अभिव्यञ्जना में जुड़ा हुआ हो
 सकता है। अभी कविता की शक्ति चुपची नहीं। इसलिए इसके सहज विकास
 में अनेक सम्भावनाएँ निहित हैं। कथ्य के अनेक आयाम इसे मिल जायेंगे।
 भाषा, चार्म और कथन की स्वाभाविक संगति अकविता के लिए आज्ञा की
 'कविता' और उसमें सम्बन्धित प्रतिधुनियों में ऊपर नये क्षेत्र की तात्प्राप्ति है।
 अगर ऐसी कविता मनु के करीब आकर भी कुछ व्यञ्जित करती है तो वह
 उसकी तात्कालीन उपलब्धि ही है जो अविष्य में अनुरूपलब्धि भी हो सकती
 है। कविता का व्यंष्ट सदैव दृढ़कर आता है। अकविता में इसमें अलग
 कोई अपवाद होने नहीं जा रहा है। निरर्थक इतना स्पष्ट है कि साधारण और
 असाधारण में अकविता कोई भेद नहीं पाती। जिसे रिछपी कविता ने
 असाधारण अनुभूति कहा— वह आज की मनस्थिति के लिए साधारण हो
 गयी और दोनों तरह की स्थितियों में भेद-प्रभेद के दृष्टन पर आज का व्यक्ति
 अपना गिर नहीं सकता। उसे वैचारिक मान्यताओं का दान बनने में भी
 कुछ उपलब्ध नहीं होना। पहले के ही उसकी पीठों पर इस तरह की अनेक

गीतों का योग है जो खाली भाग में हर धार बगौटी पर ध्वनि गिरा हो रहा है। छोटे-छोटे दुःख और अगोचर भाव के बीच खाली को सहेज कर लेने का एक ही उपाय है कि इन खाली को मानसिक में गुना करें अथवा व्याख्या-गम्मा यत्ना और वाक्य में आग भर दें। अविश्वविषय के लिए जो गुनद हो-अर्थरसता और अर्थरस कर्मों में स्थिति में खाली अविश्वविषय के क्षेत्र को बसु है।

जन्मों के प्रयोग की युग मनुष्य-संयोगिक अवस्थाएँ यदि अर्थरस स्थितियों में स्थान होकर ध्वनि के अतिव्यापकवाद की भूलक देने लगे तो वे अविश्वविषय के क्षेत्र में बाहर नहीं होंगी। तर्क सम्मन बोध और मंदिर मनन के परे भी कुछ अवस्थाएँ वास्तविक तथ्य के रूप में होती हैं, जिन्हें विशेष अन्वेषण ही अनुमय करनी है। इन अवस्थाओं के प्रति संयोजित तर्क और बोध ध्वनि होते हैं। बगौटी तब हमारे समाधान का रास्ता उन्हीं विज्ञान पद्धतियों में होकर जाता है, जिन्हें हम वास्तविक प्रतीतियों में छोड़ चुके होते हैं। कविता में ऐसे विषय स्वतः या तो बाह्य तथ्य की आँखों में उलझल होंगे या एवदम साफ़-यथायक मलयत और उनका प्रभाव भी क्षीण होगा। अर्थ-सम्मन बोध उन्हें पड़ते ही बाध लेने में असमर्थ होता है। बहुतों के लिए ऐसे स्थलों को काव्य की षोडि में स्वीकार करना मुश्किल होता है।

स्वातन्त्र्योत्तर भारतीय हिन्दी कविता द्वैत मन की कविता है। उसके अस्तित्व की भूमि है सामाजिक विघटन और प्रतिरोध की व्यवस्था का राजनयिक तीक्ष्णतापन। असल में यह कविता अभी तक बेतन भोगी बुद्धिजीवी की कविता है जो या तो सरकारी-अर्द्धसरकारी दफ्तरों में काम करता है या व्यावसायिक पत्रिकाओं के बंधे-बंधाएँ वेतन पर चलता है। उसकी स्वानुभूति का क्षेत्र नौकरियों में उत्पन्न कुंठाएँ, नागरिक जीवन की विडम्बनाएँ, अनुपयोगी शिक्षा संस्कार, अर्थाभाव, अतृप्ति एवं बहुत-सी सामाजिक मान्यताओं से मुक्त होने की छटपटाहट तथा त्वरित उपलब्धियों की प्रत्याशाएँ हैं। इन स्थितियों से न 'अज्ञेय' मुक्त हैं, न आज का अकविता लेखक।

इसी बेतन भोगी बुद्धिजीवी की आधुनिकता अक्षरबारी और प्रवृत्ति-मार्गी है। 1960 के बाद इसमें प्रतिरोध के माध्यम से जो उत्पन्न आया वह मात्र सहानुभूत ही नहीं, बल्कि कुछ अंशों में अरोपित भी है। उसके द्वैत मन की स्थिति जीवनयापन और साहित्य-सृजन में अलग-अलग है। वह एक मन से समस्त रूढ़ियों के साथ मुँडन और विवाह की रस्में निमाता है तो दूसरे मन से समूची मान्यताओं के प्रति घोर अनास्था दिखाता है। मन की इन विरोधी पतों के अनेक उदाहरण आज की कविता में लक्ष्य किये जा सकते हैं। इसलिए तथाकथित नयी कविता जहाँ 'अकविता' की स्थिति से विलग

है उम बिन्दु को गिन पाइष्ट नहीं किया जा सकता। उम उन विधागतियों में ही चिन्हित किया जा सकता है जिनमें वेतन भोगी घण्टा की मूल्यमय अनुभूतियाँ विगलित मन स्थितियों से ऊपर उठकर विशुद्ध हुई होती वही विधोम सन्तुलन में धत हुए बिना अव्याहत काव्याभिन्नचित के सहज रूप में विपुल आयामी सिद्ध होता है। उसका निस्संग व्यवहार मृजन स्तर एक ओर जहाँ जटिल होता है, वहीं अपेक्षा में अधिक सरल और सीधा होता है। शब्दों की सत्ता जटिल स्थिति में अधिक-से-अधिक दिशाओं की विवेन्द्रित होती है। कविता व्यक्त के अतलातल में शुरू होकर बाह्य पकड़ती है। उसका केन्द्र बिन्दु है अस्मिन्त्व की प्रतीति इसलिए प्रक्रिया स्वयं मर्यादा बुद्धि में सम्बन्धित न होकर आन्तरिक विस्तार के स्तर से रम्य होता है। अस्मिन्त्विक यहाँ काव्य के रूढ़ प्रतिमानों से प्रतिषेध नहीं करती। कभी-कभी तो ऐसा लगता है कि सम्पूर्ण कविता स्पष्ट मुद्दा नहीं कहती, किन्तु शब्दों और पदों की बनगट एक बड़े या अनेक बिम्बों की एक साथ पिट करती है। जैसे अनेक रंग, धैर्यहीन सामग्री, गत्ते, पिन्डिया, बीलें, गार्ड बुल मिलाकर 'बोलाज' में भरते हैं। पाठक सिर्फ शब्द-सन्दर्भों से ही कविताओं में अपने संस्कारों और अनुभूतियों के अनुकूल शब्दों की परिमित शक्ति का भावना करता है।

नयी कविता जटा समाप्त होती है वहीं से अवविता का आरम्भ होता है—यह दावा अपने आप में एक भ्रांति है। नयी कविता के अनेक समर्थक-लेखकों ने हम बात को धूल देकर कहा भी है कि सदा साठ के पश्चात् नयी कविता में नवीन प्रवृत्तियों का उदय हुआ।

सबसे अधिक उल्लेखनीय प्रवृत्ति हम सन्दर्भ में मात्र अवविता है जिस पर पिछले तीन-चार वर्षों में बराबर चर्चा हो रही है। इस तरह के विषय नयी कविता से कविता की चर्चा के दिव्य होने का उत्कर्ष स्वरूप नयी कविता के कवियों को अग्रगण्य लगा। अपने में अलग होनी हुई प्रवृत्ति की चर्चा ने उनमें जिन विच्छेद का दर्द पैदा किया उन्हा परिणाम यह हुआ कि एक प्रश्न पैदा किया गया, 'क्या अवविता की प्रवृत्ति नयी कविता में पहले से थी?' क्योंकि अवविता की तरह नयी कविता ने अपनी पूर्ववर्ती कविता से विच्छेद को नये सौन्दर्यबोध और माया के नये संस्कार द्वारा ध्वस्त किया है। यह नये गद्य की ओर बढ़कर एवं अनेक नवारात्मक माध्यामों को स्वीकार करके उन्हे अपने विद्रोही स्वभाव को शुद्ध क्षेत्र दिया। अगर यह मर नाउ के बाद ही सबसे अधिक तीव्र रूप में लक्ष्य किया गया। इस तरह का दावा करने के पीछे एक गहरी कुंठा और 'पराजय का दर्द' है। इसका अर्थ यह हुआ कि नयी कविता की स्थिति इससे पूर्व अस्पष्ट और धुँधली थी। उनके सम्मुख में लिये गये कई लेख स्वरूप थे, क्योंकि तब तक अर्द्ध-विरचित नयी

बीजों का बोझ है जो अपने आप में हर बार कसौटी पर व्यर्थ सिद्ध हो रहा है। छोटे-छोटे दुःख और असौमित्र वाह्य के बीच अपने को सहज कर लेने का एक ही उपाय है कि हम अपने को मानदंडों से मुक्त करें अथवा व्यापार-सम्मत कला और काव्य से अलग कर दें। अभिव्यक्ति के लिए जो मुक्त हो—अर्धवृत्ता और अर्धतर फंसी भी स्थिति में वही अकविता के क्षेत्र को वस्तु है।

शब्दों के प्रयोग की कुछ सहज-संयोगिक अवस्थाएँ यदि अर्धतर स्थितियों में व्यक्त होकर वेन्स के अतिव्यपार्यवाद की भूलरू देने लगे तो वे अकविता के क्षेत्र से बाहर नहीं होगी। तर्क सम्मत बोध और संवेद्य मनस के परे भी कुछ अवस्थाएँ वास्तविक सत्य के रूप में होती हैं, जिन्हें विशेष अन्तर्चेतना ही अनुभव करती है। इन अवस्थाओं के प्रति संयोजित तर्क और बोध व्यर्थ होते हैं। क्योंकि तब हमारे समाधान का रास्ता उन्हीं बिन्नत पद्धतियों से होकर जाता है, जिन्हें हम वास्तविक प्रतीतियों में छोड़ चुके होते हैं। कविता में ऐसे बिम्ब स्थल या तो बाह्य सत्य की आँखों में उत्तज्ज्वल होंगे या एकदम सपाट—यकायक गद्यवत् और उनका प्रभाव भी क्षीण होगा। अर्ध-सम्मत बोध उन्हें पड़ते ही बाध लेने में असमर्थ होता है। बहुतों के लिए ऐसे स्थलों को काव्य की कोटि में स्वीकार करना मुश्किल होता है।

स्वातन्त्र्योत्तर भारतीय हिन्दी कविता द्वैत मन की कविता है। उसके असंतोष की भूमि है सामाजिक विघटन और प्रतिरोध की व्यवस्था का राजनयिक तोपलापन। अमल में यह कविता अभी तक वेतन भोगी बुद्धिजीवी की कविता है जो या तो सरकारी-अर्द्ध-सरकारी दफ्तरों में बाम करता है या व्यावसायिक पत्रिकाओं के बंधे-बंधाएँ वेतन पर चलता है। उसकी स्थानुभूति का क्षेत्र नौकरियों में उत्पन्न कुंठाएँ, नागरिक जीवन की पिढम्बनाएँ, अनुपयोगी शिक्षा संस्कार, अर्थाभाव, अनृप्ति एवं बहुत-सी सामाजिक मान्यताओं में मुक्त होने की छटपटाहट तथा स्वरित उपलब्धियों की असान्ना-शाएँ हैं। इन स्थितियों से न 'अज्ञेय' मुक्त हैं, न आज का अकविता लेखक।

इसी वेतन भोगी बुद्धिजीवी की आयुनिवृत्ता अघकचरी और प्रवृत्ति-मार्गी है। 1960 के बाद इसमें प्रतिरोध के माध्यम से जो उग्रडापन आया महानुभूत ही नहीं, बल्कि कुछ अंशों में अरोपित भी है। उसके द्वैत जीवन-साधन और साहित्य-मृगजन में अलग-अलग है। वह एक " " के माप मुँह और रिवाज की रस्में निमाता है तो " " के प्रति घोर अनास्था दिगाता है। मन की उदाहरण आज की कविता में सदैव किये जा रहने नयी कविता जहाँ 'अकविता' की स्थिति से विलग

होनी है उस विन्दु को दिन पाइए नहीं दिया जा सकता । उसे उन विधागत रूपों में ही चिह्नित किया जा सकता है जिनमें बेतन भोगी घ्रष्टा की भूल्य मापेक्ष अनुभूतिया विगलित मन स्थितियों से ऊपर उठकर विशुद्ध हुई होती हैं । वही निशोभ सन्तुलन से शत हुए बिना अव्याहत काव्याभिव्यक्ति के गहज प्रयत्न में विपुल आयामों सिद्ध होता है । उसका निस्संग व्यवहार मृजन स्तर पर एक ओर जहां जटिल होता है, वहीं अपेक्षा से अधिक सरल और सीधा होता है । शब्दों की सत्ता जटिल स्थिति में अधिक-से-अधिक दिशाओं की ओर विभेदित होती है । कविता व्यक्त के अतलातल में शुरू होकर बाह्य को पकड़ती है । उसका केन्द्र विन्दु है अस्मिन्त्व की प्रतीति इसलिए प्रप्रिया का स्वर मर्यादा बुद्धि ने सम्बन्धित न होकर आन्तरिक विस्तराव के स्तर से आरम्भ होता है । अस्मिन्त्विका कहा काव्य के मूढ प्रतिमानों से प्रतिबद्ध नहीं होती । कभी-कभी तो ऐसा लगता है कि सम्पूर्ण कविता स्पष्ट पृष्ठ नहीं कहती, बल्कि शब्दों और पदों की वनगट एक बड़े या अनेक बिम्बों की एक साथ सृष्टि करते हैं । जैसे अनेक रंग, बेतरतीब सामग्री, गत्ते, चिन्दिया, बीलें, रंगारंग बुल मिलाकर 'बोलाज' में करते हैं । पाठक सिर्फ शब्द-सन्दर्भों से ऐसी मनित्ताओं में अपने संस्कारों और अनुभूतियों के अनुकूल शब्दों की अपरिमित शक्ति का भावन करता है ।

नयी कविता जहां समाप्त होती है वहीं से अवकविता का आरम्भ होता है — यह दावा अपने आप में एक आवृत्ति है । नयी कविता के अनेक समर्थ कवि-लेखकों ने इस बात को बल देकर कहा भी है कि सच्चा साठ के पच्चाव हिन्दी कविता में नयी प्रवृत्तियों का उदय हुआ ।

सबसे अधिक उल्लेखनीय प्रवृत्ति इस सन्दर्भ में मात्र अवकविता है जिस पर पिछले तीन-चार वर्षों से बराबर चर्चा हो रही है । इस तरह के विवाद में नयी कविता में कविता की चर्चा के निहित होने का उल्लेख स्वयं नयी कविता के कवियों को अवराने लगा । अपने में अलग होती हुई प्रवृत्ति की चर्चा ने उनमें त्रिम विच्छेद का दर्द पैदा किया उगता परिणाम यह हुआ कि एक प्रश्न पैदा किया गया, 'क्या अवकविता की प्रवृत्ति नयी कविता में पहले से थी ?' क्योंकि अवकविता की तरह नयी कविता ने अपनी पूर्ववर्ती कविता में विच्छेद की नये सोदर्यबोध और भाषा के नये संस्वार द्वारा व्यक्त किया है । पद्य में गद्य की ओर बढ़कर एवं अनेक नवारात्मक साक्षात्कारों को स्वीकार करते-करते अपने विद्रोही स्वभाव को खुला क्षेत्र दिया । मगर यह सब माट के बाद ही सबसे अधिक तीव्र रूप में लक्ष्य किया गया । इस तरह का दावा करने के पीछे एक गहरी झुंटा और 'भगवत का दर्द' है । इसका अर्थ यह हुआ कि नयी कविता की स्थिति इससे पूर्व अस्पष्ट और धुंधली थी । उनके सम्बन्ध में लिखे गये कई लेख व्यर्थ थे, क्योंकि तब तक अज्ञात-विशेष नयी

चीजों का बोझ है जो अपने आप में हर बार कसौटी पर व्यर्थ सिद्ध हो रहा है। छोटे-छोटे दुःख और अमीमित बाह्य के बीच अपने को सहज कर लेने का एक ही उपाय है कि हम अपने को मागदर्बों में मुक्त करें अथवा ध्याना-सम्मत् कला और काव्य में अलग कर लें। अभिव्यक्ति के लिए जो मुक्त हो-अभिव्यक्ति और अर्थात् कभी भी स्थिति में वही अकविता के क्षेत्र को वस्तु है।

शब्दों के प्रयोग की कुछ सहज-संयोगिक अवस्थाएँ यदि अर्थरहित स्थितियों में व्यक्त होकर ब्रह्म के अतिव्यापकवाद की भूलक देने लगे तो वे अकविता के क्षेत्र से बाहर नहीं होंगी। तर्क सम्मत बोध और संवेद्य मनस के परे भी कुछ अवस्थाएँ वास्तविक सत्य के रूप में होती हैं, जिन्हे विशेष अन्तर्चेतना ही अनुभव करती है। इन अवस्थाओं के प्रति संयोजित तर्क और बोध व्यर्थ होते हैं। क्योंकि तब हमारे समाधान का रास्ता उन्हीं चिन्तन पद्धतियों से होकर जाता है, जिन्हे हम वास्तविक प्रतीतियों में छोड़ चुके होते हैं। कविता में ऐसे बिम्ब स्थल या तो बाह्य सत्य की आँखों में उलझवून होंगे या एकदम साफ-सफाई-यथायक गलबत और उनका प्रभाव भी क्षीण होगा। अर्थ-सम्मत् बोध उन्हें पढ़ते ही बाध लेने में असमर्थ होता है। बहुतों के लिए ऐसे स्थलों को काव्य की कोटि में स्वीकार करना मुश्किल होता है।

स्वातन्त्र्योत्तर भारतीय हिन्दी कविता द्वैत मन की कविता है। उसके असंतोष की भूमि है सामाजिक विघटन और प्रतिरोध की व्यवस्था का राजनयिक प्रोत्सापन। असल में यह कविता अभी तक वेतन भोगी बुद्धिजीवी की कविता है जो या तो सरकारी-अर्द्ध-सरकारी दफ्तरों में काम करता है या व्यावसायिक पत्रिकाओं के बंधे-बंधाएँ वेतन पर चलता है। उसकी स्वानुभूति का क्षेत्र नौकरियों में उत्पन्न कुंठाएँ, नागरिक जीवन की विडम्बनाएँ, अनुपयोगी शिक्षा संस्कार, अर्थात्माव, अतृप्ति एवं बहुत-सी सामाजिक मान्यताओं से मुक्त होने की छटपटाहट तथा त्वरित उपलब्धियों की प्रशंसा-शाएँ हैं। इन स्थितियों से न 'अज्ञेय' मुक्त हैं, न आज का अकविता लेखक।

इसी वेतन भोगी बुद्धिजीवी की आधुनिकता अथकचरी और प्रवृत्ति-मार्गी है। 1960 के बाद हममें प्रतिरोध के माध्यम से जो उठाड़ापन आया सहानुभूत ही नहीं, बल्कि कुछ अंशों में आरोपित भी है। उसके द्वैत चिन्तन-प्रोत्सापन और माहित्य-मृजन में अलग-अलग है। वह एक साथ मुँह न और बियाह की रस्में निमाता है तो 'अज्ञेय' के प्रति घोर अन्याय दिखाता है। मन की उदाहरण आज की कविता में मध्य बिये जा सकते हैं नयी कविता जहाँ 'अकविता' की स्थिति से विलग

होती है उस बिन्दु को निज पाइष्ट नहीं किया जा सकता। उसे उन विधागत रूपों में ही चिह्नित किया जा सकता है जिनमें चेतन भोगी भ्रष्टा की मूल्य सापेक्ष अनुभूतियाँ विगलित मन स्थितियों से ऊपर उठकर विक्षुब्ध हुई होती हैं। वही विशोभ सन्तुलन से शत हुए बिना अव्याप्त काव्याभिष्यक्ति के सहज प्रयत्न में विपुल आयामी सिद्ध होता है। उसका निस्संग व्यवहार मृजन स्तर पर एक ओर जहाँ जटिल होता है, वही अपेक्षा से अधिक सरल और मीठा होता है। शब्दों की सत्ता जटिल स्थिति में अधिक-से-अधिक दिशाओं की ओर विवेन्द्रित होती है। कविता व्यक्ति के अतलातल से शुरू होकर बाह्य को पकड़ती है। उसका केन्द्र बिन्दु है अस्मिता की प्रतीति इसलिए प्रतिया का स्वल्प मर्यादा बुद्धि से सम्बन्धित न होकर आन्तरिक विक्षराव के स्तर से आरम्भ होता है। अभिव्यक्ति यहाँ काव्य के रूढ़ प्रतिमानों से प्रतिबद्ध नहीं होती। कभी-कभी तो ऐसा लगता है कि सम्पूर्ण कविता स्पष्ट पुष्ट नहीं कहती, यत्किं शब्दों और पदों की समगट एक बड़े या अनेक बिम्बों की एक साथ सृष्टि करते हैं। जैसे अनेक रंग, चेतनतीव्र सामग्री, गत्ते, चिन्धिया, कीलें, रंगार्ण कुल मिगाकर 'कोसाज' में करते हैं। पाठक सिर्फ शब्द-सन्दर्भों से ऐसी कविताओं में अपने संस्कारों और अनुभूतियों के अनुकूल शब्दों की अपरिमित शक्ति का भावन करता है।

नयी कविता जहाँ समाप्त होती है वही से अकविता का आरम्भ होता है - यह दावा अपने आप में एक भ्रांति है। नयी कविता के अनेक समर्थ बहिर्लेखकों ने इस बात को धल देकर कहा भी है कि सन् साठ के पश्चात् हिन्दी कविता में नयीन प्रवृत्तियों का उदय हुआ।

सबसे अधिक उल्लेखनीय प्रवृत्ति इस सन्दर्भ में मात्र अकविता है जिस पर पिछले तीन-चार वर्षों से बराबर चर्चा हो रही है। इस तरह के निचाव में नयी कविता से कविता की चर्चा के विच्छिन्न होने का उल्लेख स्वयं नयी कविता के कवियों को अग्रजों लगा। अपने से अलग होनी हुई प्रवृत्ति की चर्चा ने उनमें त्रिम विच्छेद का दर्द पैदा किया उमरा परिणाम यह हुआ कि एक प्रश्न पैदा किया गया, 'क्या अकविता की प्रवृत्ति नयी कविता में गूँथे से घी?' क्योंकि अकविता की तरह नयी कविता ने अपनी पूर्ववर्ती कविता से विच्छेद की नये सौन्दर्यबोध और भाषा के नये संस्कार द्वारा व्यक्त किया है। पद्य में गद्य की ओर बढ़कर एवं अनेक नवारात्मक साक्षात्कारों को स्वीकार करते उगने अने विद्रोही स्वभाव को झुका धोष दिया। मगर यह सब साठ के बाद ही सबसे अधिक तीव्र रूप में जटिल किया गया। इस तरह का दावा करने के पीछे एक गहरी कुँठा और 'पराजय का दर्द' है। इसका अर्थ यह हुआ कि नयी कविता की स्थिति हमने पूर्व यस्पष्ट और घुंघली थी। उनके सम्बन्ध में लिखे गये कई लेख व्यर्थ थे, क्योंकि तब तक अज्ञातविरतिन नयी

कविता को ही वे उपलब्धि मानते रहे और यह कि अकविता अब उन्हीं व्याख्याओं की दृष्टि में सहसा नयी कविता की ही वास्तविक परिणति हो गई अथवा अकविता के रूप में नयी कविता का सही दिशा में विकास उन्हें नजर आने लगा। इस तर्क के आगे उन्हें अकविता कोई नयी चीज नहीं लगती। नयी कविता को ही जब हर नयी बात का थोम लेना है तो ऐसे कमजोर तर्क का आशय स्वभाविक लगता है। उसे गम्भीर नहीं लेना चाहिए।

भगर साठ के बाद प्रकाशित होने वाले कविता-संग्रहों और फुटकर कविताओं से किसी स्पष्ट दिशा का संकेत नहीं मिलता। सूदम व्यंजना, सीपी साधी माया, अनास्था, विद्रोह और एक्सर्ड जैसी बहुत सी बातों के मध्य नयी कविता के ढंग की कविताएं तब भी देखने में आती रही, इसलिए एक मिनीकुली प्रवृत्ति के बीच मोटे सन्दर्भ के भरोसे हम साठ के बाद के पार्यव्य को अनुभव करते हैं। इस मोटे सन्दर्भ को नयी कविता के व्यापक और सजीले परिवेश के अन्तर्गत स्वीकार करने की आसक्ति बिखरी चर्चाओं में देखी गयी। इस विच्छेद का दर्द 'अज्ञेय' को भी साठ के बाद बेहद कुरदले लगा। शब्द की अर्थवान सत्ता की बात और परम्परा के प्रति सतत मोह के पीछे उनका लक्ष्य यही है कि जो कुछ नया है, वह उनसे ही सम्बन्धित है।

इस विषय को यों भी समय के लंडों में बांटना गलत लगता होगा। अकविता स्वभावी अनेक सन्दर्भ हमें पूर्ववर्ती कविताओं में मिल जाते हैं और यह कि आज की अकविता या कविता के परम्परागत अर्थ में आचार्यों और रुढ़धर्मों आलोचकों के समक्ष अस्वीकृत कविता में भी हमें नयी कविता के छायावादी अंदाज और नव रहस्यवाद की भावभूमि भी मिलती जाती है। अतएव साहित्य की प्रवहमान अभिरुचियों को वाटरटाइट कम्पाटिमेंट में नहीं बांधा जा सकता। उन्हें दशकों में बांटना भी अब उचित नहीं लगता। एक दशक में कविता की कई प्रवृत्तियाँ एक साथ आवर्तित होती हैं—उन्हे केवल स्थूल प्रवृत्तियों की दृष्टि से समझा जा सकता है। कविता में आज तो व्यक्तियों की खोज करना होगा। माया, शिल्प और शैली पुराने आधार हैं। अब आधार सिर्फ यह होगा कि व्यक्ति माया का उपयोग करते हुए खुद को किस तरह खोलता है। आगामी कविता कैसी होगी इसकी भविष्यवाणी हमें नहीं करना है। इस पर अगर विचार करना ही है तो हमें कवि-पाठक (या श्रोता) के सह-सम्बन्धों के नये सन्दर्भ में सोचना होगा। कविता अब और भी अधिक पढ़ने और देखने की चीज होती जायेगी।

अकविता प्रतिष्ठाकामी काव्य नहीं है। यह कोई याद, शैली या गिन्य का आन्दोलन नहीं है। यह वो स्वीकृत 'कविता' की औपचारिकता को

मकभोरने की स्वाभाविक दिशा है। एक तीव्र प्रतीकिया है कि कविता का मादो सम्भावनाएँ इसके निमित्त भुल गके ।

‘अकविता’ शब्द, जहा तक मुझे ज्ञान है, नयी कविता के पक्षपरो के बीच बोटनीक ढर्रे की उलझभून कविताओं का उपहास करने की दृष्टि से पहले पहल प्रयुक्त किया गया । इस बात में फिर भी कोई मद्ध्य नहीं कि इस शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग बिमने, जब और बरो किया । आलोचना के स्तर पर नाम का उपयोग मात्र पार्यंकर मूविन करने के लिए है, और ‘अकविता’ शब्द अब पूर्ववर्ती कविता में निश्चय ही उम अलगव की स्थिति को पुष्ट करना है । पार्यंकर के जाने अकविता समग्रता विरतिन, विरग, अनगद एवं भीमानक अनुभूति को अमिद्वयि है । ‘तीनरा मज्जर’ (1959) तपाकथित नयी कविता की परिणति है । उसकी विवगना अब इस स्तर पर उदघटित होती है कि उने आगे का स्वयं में बटा हुआ समता है । अकविता का प्रश्न जब उमरकर सामने आया तो इस पीढ़ी ने (जिमें अंग्रेज ने, शायद ‘बाक्’ में ‘पराजित पीढी के कवि’ कहा है) उमें आने में मद्वद करने की चेष्टा की :

शायद कल किमी के कंधो पर

बढ़कर मेरा बीना महम

बिबश हाथ फैलाये

—मज्जर दयान गजगेंना

कहा गया है कि “नयी कविता के एक दौर का समाप्त हो जाना नयी कविता का समाप्त हो जाना नहीं है ।” (परमानन्द श्रीराम्यथ : धर्मगुण) । काव्य दृष्टि से परिवर्तन सप्तको के कविमें से अवश्य आया । शायद उनमें से हर सचेत कवि ने ‘अमिद्वयि के सतरे’ उठाने का माह्न किया और अपनी मृजन प्रक्रिया को आसन्न स्थिति से टकराया ।

अकविता इन तीनों सप्तको के पैमाने में अलग है । यह जानपमी कविता है, जिसके लिए कई कारण उत्तरदायी हैं । इनका मोरा प्रभाव कविता की औपचारिकता से विलग करने की प्रतिक्रियाओं में घटित हुआ । अकविता ने अपने समय की प्रचलित उन काव्योपचारिकताओं को नष्ट किया जो ‘नयी कविता’ में रुड हो गयी थी । ये औपचारिकताएँ मौल्यवहारी हमानें थी, अपने क्षुद्रत्व (छोटेपन का भाव) में आदमी की निरतिरी मद्वदनाएँ थी, अन्तविरोधी की माइडियन जिज्ञासाएँ थी, विज्ञान के प्रति कमगृह दृष्टि और सैनालीस के बाद आजादी प्राप्त बाद में कविताकांशाओं के विवास के समाधान की तरह ध्यानावाद में मुक्त होने की बोधी काव्य थे । इन सबके साथ मूडम रागात्मिकाएँ थी जिन्के दूर ध्यानावाद में थे, बल्कि वे नयी कविता की मोधी-साधी भाषा में आता सप्ट

अकविता के लिए तब तक कि नयी कविता की उपलब्धि अब निर्वर्ण और ठंडी हो चुकी है। वह मुक्तिबोध की सम्यी कविताओं की तटस्थ मनःस्थिति से गुजर रही है, मगर उनकी बहुतेरी संवेदनाओं से मुक्त है। पसलन कविता अब नगी है। उसे किसी का लिहाज नहीं रहा। किसका, किमलिए लिहाज हो? लिहाज के कारण स्वयं अपनी जर्जरता को दम्भी औपचारिकताओं द्वारा उपाड़ चुके हैं। इसलिए जब साठ के बाद की सैकड़ों कविताओं को पूर्वाग्रहों से ऊपर उठकर देखते हैं तो उनका अधिकांश जो कहना है वह तीव्र मासूम होता है। उनमें अच्छी या बुरी कविता का प्रश्न नहीं उठता। अपनी बात के लिए उपयुक्त शब्द या सक्ने के पश्चात् कई कविताओं में जो ईमानदारी है उसे यहाँ देखना होगा। बहुत कुछ पाठक के हृदय में है कि वह नये मुहावरों को समझे। क्योंकि जिस बिन्दु पर आज का कवि खड़ा है वह स्पष्ट नहीं है। सामाजिक, आर्थिक और राजनयिक कारणों से गिन ग्रन्थियों को उसने अपने स्वभाव से जोड़ लिया है उनकी प्रतिक्रिया उसकी भाषा में आयी है। उसका स्वर दूसरा है, मंजिमा दूसरी है, और कभी-कभी तो उसे अपने शब्द भी कम जान पड़ते हैं। मुझे अज्ञेय के 'अर्थ गर्भ' मोन के उपयोग की बात इस सन्दर्भ में अधिक समीचीन जान पड़ती है, चाहे 'अज्ञेय' ने इसे किसी और अमिश्रित में इसको स्पष्ट करना चाहा हो। लेकिन मैं समझता हूँ शब्दों में निहित अर्थ का उपयोग जहाँ पर्याप्त नहीं होता वहाँ कविता की भाषा शब्दों की स्वीकृत अर्थवत्ता से अलग हो चलती है। अकविता के एक अंश में ऐसा हुआ है। यदि 'अज्ञेय' की बात लें कि 'कविता शब्दों के बीच नीरवता में होती है' तो हम एक ऐसी अति तक पहुँचते हैं, जहाँ रहस्य के सूत्र छुलने की पूरी सम्भावनाएँ हो सकती हैं। मगर कविता कोई जादू नहीं—न किसी नव रहस्यवाद की ओर लौटने की कोशिश है। वह एक उपजा-उलझा निस्सर्ग प्रयास है। इसलिए कोई भी कविता पूर्ण नहीं होती, बल्कि जो बहा जा सकता है कि कई अकविताएँ मिलकर स्वीकृत अर्थ में एक कविता की सृष्टि करती हैं। (इस नाते हमारे समक्ष नयी कविता के मुक्तिबोध एक अपवाद है)। थोकांत में कुछ अकविता भाव है ('मटके में घ' की परवर्ती कविता में)। कंसाश बाजपेयी में आज का कवि कई कविताओं में एक ही कविता करता है। वह बार-बार खुद को छोड़ता है। उसका अनुताप हट मुहावरों की पकड़ में नहीं आता, इसलिए वह नितालिस गद्य में अपनी बात बोलें गंगा करता है। उसका बस चले तो वह अपने आवेश को एक अनजानी भाषा में संप्रेषित करने से भी नहीं बूके। इस प्रकार वह रङ्गमार्ग पाठ्य वृत्ति से बदला भी लेता है। जयदीप शत्रुघ्नी अपने सीमित मुहावरों से यहाँ करता है। मुद्राराक्षस ने इधर कुछ कविताएँ (सिद्ध सादक, नूट आदि) लिखकर यही किया। विष्णुचन्द्र शर्मा और चन्द्रबान्त देवताने में भी बड़ी

मूल्य है। नौमित्र मोहन में पर्याप्त अममृषित है। राजीव का आत्मनिर्वासन हमें बाहर नहीं है। अन्तः निगूना ही अनिवार्य स्थिति है। मगर इस बात को भाव्य ही कोई रबीतारे कि 'मौन' द्वारा भी संप्रेषण हो जाता है (अज्ञेय)। तब वह मौन किम पर घटित होगा? संप्रेषण की भूमि क्या होगी? तब सैगव की 'दोहरी सम्पृक्ति' कैसे होगी? वह दो मोचों पर कैसे सडेगा?

अकविता साठ के बाद की उस ध्यापन प्रवृत्ति का बोध करानी है जिसे चिह्नित करने के लिए समय-समय पर अनेक नाम दिये जाते रहे हैं। नया कवि पूर्वजनों काव्य परम्परा से बर्द माने में कट गया है। उसकी सेवक अनुभूति अभिन्न और भौं से शनग हो गयी, बल्कि वह इतनी उघड़ गई, स्वीकृत मान्यताओं के नाने इतनी अपराधी हो गयी कि उसमें उसका स्निग्ध पक्ष सदा के लिए समाप्त हो गया। कामुक विह्वलता तीसरे ध्यंग्य और अतर्क विडम्बनाओं में बदल गयी। अब काम्य की गहरी सत्ता आदिम अनपठता और विद्रूप की ओर जाने लगी। सह-सम्बन्धों की जटिलताओं को निर्मम मूल्यों में सम्पृक्त करता-सा भाव अकविता में आया है। वैज्ञानिक दृष्टि और बनावैविध्य ने अनिरिक्त ध्यंजना को रास्ते दिये हैं। इस स्थिति में बहुत से अनावश्यक तत्वों को काव्य-व्यवहार से काट फेंका है।

अनिश्चित वर्तमान में धात्र के व्यक्त की चेतना का रंग काला हो गया है। कालापन बाहर की सभी यंत्रस्थ स्थितियों का रंग है। विह्वल सम्बन्धों के बीच आदमी के मन पर निरर्थकता का बोध आ गया है। उसका प्राप्त अब स्पष्ट नहीं, सामान्य हो गया है। इसलिए कोई किसी से छुपाता नहीं। गोपन भाव की समाप्ति अकविता की महत्वपूर्ण उपलब्धि है।

व्यवस्था के प्रति निश्वास का उठ जाना, किसी भी समय कुछ भी घटित होने की अपेक्षा मिथ्या तर्क पर गोलली व्यवस्था को डोना और इन मदके परिणामों की खुली दृष्टि में देखने से खोज और शोभ ही अधिन होता है। व्यक्ति इनका उपचार कर पाने में स्वयं को प्रायः असमर्थ पाता है। गति इतनी तेज है कि एक का इम्प्रेशन मन को उगोही पकड़ना शुरू करता है, उन पर दूसरा इम्प्रेशन आ जाता है और फिर दूसरा और तीसरा यह सब एक व्यापक विमंगलि का जाल बुनते हैं। इस मिलमिले में मुक्ति बोध की काव्य प्रक्रिया के सम्बन्ध में तीन अवस्थाओं की प्रतीति व्यर्थ मिलती है। अनुभव में पृथक् होने का जम तो अनुभूतियों के तनन आनेवाले धक्के में ही निहित होता है, सब उसे पचाने का प्रश्न ही नहीं उठता। दरअसल इस व्यवस्था में अकविता का व्यक्तित्व एक दम परास्त मानव नहीं है।

यंत्र के माप जो अभाव का दर्द है, उसने 'नाम' क्या? बातावरण में अब भी अयंज्य विवशताएँ खत्म नहीं हुई हैं। विज्ञान की बातें निर्ध

[illegible]

माध्यमों में व्यक्त होती है उन माध्यमों के स्वभाव और स्वीकृति दिम्बों से मिलते हुए उमड़ा मार्ग खुलता है। भुक्तिबोध ने इस बात को महसूस किया था। “लोग स्वयं जून विश्लेषण पर जितनी दृढ़ आस्था और निष्ठा रखते हैं वही मुझे बड़ी अविवेकपूर्ण मानूँगी होती है।” बहुत कुछ बाह्य होता है। हमें हम दीर्घकाल तक स्वीकृत मानकर नहीं चल सकने। स्थितियों में गुजरना और स्थितियों की परिवर्तना की अनुभूति का दर्जा देना दो अलग चीजें हैं। इनमें स्थितियों में गुजरते वक्त की प्रतिनिधार्थ अधिक प्रामाणिक होती है और उनकी प्रामाणिकता व्यक्ति स्तर पर उतनी ही अधिक कालसाक्ष भी होगी है। स्थितियों में गुजर जाने पर नई स्थितियों में उनका महत्व एक दम्तावेज में अधिक नहीं होता। आवश्यकता पड़ने पर उसका मात्र नन्दन प्रहण किया जा सकता है, उममें अधिक उमकी उपादेयता नहीं रहती।

...

अतर्क्य विसंगतियों का संतुलित विक्षोभ

मेरा एक दोस्त है। चित्रकार है। वह अपनी कृतियों के शीर्षकों के सम्बन्ध में बहुत अधिक सोचता है। चाहे शीर्षक सम्यी पंक्तियों में हों, लेकिन हो एकदम पकड़ने वाले—बोल्ड, अनगढ़ और बोलते हुए। उपर्युक्त शीर्षक मिल जाने तक उसकी परेशानी खरम नहीं होती। प्रकट है, वह अपने चित्रों को भाषा के निकट लाकर कुछ अधिक संश्लेषित करना चाहता है, लेकिन इतना अधिक भी नहीं कि दर्शकों के लिए कुछ झंझट न रहे। अभिव्यक्ति के लिए अपने माध्यम का उपयोग करने के पश्चात् वह अपने अव्यक्त को सतिरिक्त व्यञ्जना द्वारा विस्तार देना चाहता है। शीर्षक की यह तलाश, वस्तुतः उसके पक्ष में, कविता की तलाश है। यह तलाश आज का हर चित्रकार करता है। उसका संपर्क तब शुरू होता है जब चित्र-संरचना की प्रक्रिया पूर्ण हो जाती है, क्योंकि तब वह अपनी विधागत अपर्याप्तता को समझ लेता है, और इसीलिए अन्य विधा में अपने अनकहे को सन्दर्भ देने का प्रयास करता है।

आधुनिक कविता की कठिनाइयाँ भी कुछ इसी तरह के अभिव्यक्ति सम्बन्धी संकट से बढ हैं। उसमें समुचित प्रक्रिया का संक्रमण तब आरम्भ होता है, जब शब्दों की प्रयोजनीय अर्थवत्ता से वह ऊब जाती है। प्रयुक्त शब्दों का सहारा उसे अपर्याप्त लगता है, और वह उसकी अनुवर्तिनी बनने से इन्कार करती है। इस स्थिति में अपने वास्तविक कथ्य को पूर्ण संश्लेषित करने के लिए अन्य विधाओं के सामर्थ्य की ओर उन्मुख होता उसके लिए स्वाभाविक है।

सातवें दशक के करीब आते-आते हिन्दी कविता भीनरी जटिलताओं को व्यक्त करने की प्रक्रिया में तयाकथित नयी कविता में बार-बार आवर्तित होती हुई प्रवृत्तियों से अलग जाने लगी। उसे एक भिन्न 'टैक्शनर' में उपनयन करने का प्रयास कुछ निम्संग और तटस्थ मनः स्थिति के कवियों ने किया। क्योंकि मजाल अभिरूचियों के बीच फासले का तो था ही, कविता के मृतप्रायः मंगलारों में मुक्त होने का भी था। पार्थक्य का यह स्पष्ट संकेत था। पार्थक्य उम कविता में जो छायावाद के लम्बे उत्तरार्थ की उपयुक्त परिणति सिद्ध हुई। इस - में मुझे यह बराबर महसूस होता रहा कि छायावाद की

हृद। १

पूर्व नहीं, बल्कि छठे दशक के अंत में आकर कथ्य एवं रूपगत परिवर्तन, कई वर्षों तक

नये मूल्यों के निमित्त, प्रयोगवाद और बाद में नयी कविता के नाम से एकरस बने रहे। केवल इतना हुआ कि उस परिवर्तन ने, छायावाद को अंग्रेज भावुकता का आना-मंडल विद्रिप्त करके, सम्पन्न स्थिति की सूक्ष्म संवेदना को दूसरे स्तर पर ग्रहण किया। मन्द सप्तक में तार सप्तक में आने हुए केवल 'मुर' बदला। लेकिन मूल्य-मंकमित्र स्थिति में मृत्यु के पश्चात् भी प्रेत-वाधाएँ आती हैं, और कुछ स्वर अमंनुष्ट प्रेत के बराबर प्रतिध्वनिन होते हैं। शायद कुछ काल तक आगे भी होते रहें। क्योंकि वह प्रेत उस अध्यापी हुई पीढ़ी का है जिसके ट्राइंग रूम में एक जर्जर पियानो रखा है। प्रेत ममय-अममय आकर उगवे सप्तको पर उंगलियाँ तोड़ने का लोभ संवरण नहीं करता। तथार्कषण नयी कविता इस माने में बुजुर्ग मनोवृत्ति के बुद्धि जीवियों की कविता मर रह गयी है। वह ऐसी पीढ़ी की कविता है जिसका स्वर अति तार-सप्तक में जाकर फट गया है, और वह उस स्वर को ही माध्य माने बैठी है। यह भ्रांति उसे इसलिए होगयी कि उसकी नियति भौतिक उपलब्धियों में मोहप्रमत्त होकर प्रतिष्ठाकांक्षी बन गयी है। एक और स्तर उसके नीचे है—ध्यावसायिक पत्रकारिता और अध्यापन का—जिसमें भी उसकी प्रसरता का स्थान हुआ है। इस प्रकार की निर्बीज स्थिति में अनीत की उपलब्धियों पर जीने के साथ एक धुंधलका अपने आप आ जाता है। संवेदनाओं के वृक्ष यहाँ आकर अपने मुहाने स्थिर कर लेते हैं और कथ्य एवं भाषा का एक दायरा बन जाता है। सगता यो है कि नयी कविता एक ऐसी औरत है जिसे छायावादी अंग्रेजों से छीनकर सप्तको के अधिकतर अनुजों ने भोगा, पर जब उसके अंग शिथिल होने लगे तो वह ऐसे भतीजों के हाथों में पस गई कि उसकी दुर्गति पर स्वयं 'अज्ञेय' को बड़े दर्द के साथ 'नये कवि से' शिकायत करनी पड़ी।

लेकिन प्रश्न अब उस कविता का नहीं जिसमें 'अज्ञेय' को शिकायत रही। प्रश्न उसमें मिश्र स्थिति की कविता का है उस टूटन का है जो कविता में निबल कर अकविता की ओर बढ़ रही है। सम्भावनाओं के वैविध्य को देखते हुए सवाय इस बात का है कि परम्परा के सन्दर्भ को सातवें दशक की निम्नंग और अतर्क्य कविता बिम रूप में ले, क्योंकि अकविता का तेवर विशुद्ध, किन्तु मन्तुलित मन स्थिति का तेवर है। विरोध अकविता के समक्ष मूल्यहीन है। लेकिन नैरन्तर्य से बट कर क्या किसी मिके के एक पल की नीति यथायक प्रकट होना सम्भव है? प्रकटीकरण भी ऐसा कि मिके का दूसरा पल पूरी तरह ओभल हो जाये। सब भी परम्परा पीठ से गटे हुए इतिहास का बोझ होगी। उसे अस्तित्व से पृथक् तो किया नहीं जा सकता। फिर भी क्या अतीत-रहित होने का अहमाम संवेदन का बोध नहीं लगता? अमरिबी बीट ने इस अनुभूति में स्वयं को अवेला, अरलिन,

और विसंगतियों से उद्भूत जड़ता न उसे कूटित कर दिया। उतने तनू-
बुद्धिजीवियों की सत्तागामी नेतृत्व में स्रष्टित होते देख लिया था। सामाजिक
तिरस्कार और व्यक्तिभ्रम के मध्य उसे अपने अस्तित्व के लिए वैचित्र्य ही
साध्य एवं साधन लगा। उस वैचित्र्य का भी एक पेटनिस्टिक रोमैन्टिकता में
जाकर अन्त हुआ। गिलबर्ट सोर्रेन्टीनो से उसके बोट मित्रों के बारे में बी०
बी० सी० के एक मॉटकर्ता ने जब प्रश्न किया तो उसका उत्तर था : 'तभी
बोटस् रोमैन्टिक हैं। रोमैन्टिक उदण्ड अर्थ में, क्योंकि वे अहम् में पगता
गये हैं। उनका ख्याल है कि वे अपने सम्बन्ध में जो कुछ भी व्यवहार करेंगे
लोग उसमें रुचि लेंगे।' इस उद्धरण को शायद यहाँ उद्धृत नहीं किया
जाता, यदि 'प्रारम्भ' के प्रकाशन पर डॉ० माचवे ने 'अज्ञेय' की रुचि और श्रम
की रुचि में फर्क आजाने की वास्तविकता का समर्थन न किया होता, या
नेमिचन्द्र जैन ने 'तार सप्तक' का पुनर्मूल्यांकन करते समय 'अज्ञेय' को
उसके 'प्रकाशक मात्र' से और गिरिजाकुमार भाधुर ने उसे 'मात्र संगठनकर्ता'
से अधिक हैसियत देना उपयुक्त न समझा होता।

परम्परा की बात पर फिर लौटता हूँ। नयी कविता ने उसके प्रति
विरोधी आस्था से काम लिया। किन्तु बोझिल अतीत की भूमिका के बाद-
जब भी भारतीय बुद्धिजीवी के लिए परम्परा उपादेय सिद्ध नहीं हुई। स्थितिमें
ने उसके आगे प्रतिष्ठा और पदों के अनेक मार्ग उद्घाटित किये। परम्परा
पीढ़ी से सटी रही। परिणाम यह हुआ कि वह अवाक् और खमकृत होकर,
अपनी ही पराजय के मोह में, गौरवान्वित अनुभव करने लगा। विरोध गल
गये, और विनत मन:स्थिति में नयी कविता का पौष्ट्य स्वैर रोमैन्टिकता का
पक्षधर होकर, अपरोक्ष में छायावादी आरम्भ के आध्यात्म की वक्षस्त
करने लगा। इन विरोधाभासों में मुझे लगा कि परम्परा आदमी की दाढ़ी
की तरह है जो बार-बार उग आती है, और हर बार आदमी उसकी पीप
को काट फेंकता है। प्रश्न यह है कि उसे कौन कितना काटता है? जाहिर
है, कुछ उस पीप की बढ़त को सहेजते हैं, इस सीमा तक कि उसका आगे
बढ़ना रुक जाता है तथा कुछ हैं कि उसकी थोड़ी बहुत काट-छांट करते
रहते हैं। लेकिन कुछ उसे जबो के नजदीक तक नष्ट करते हैं, इस अहमात्र
के साथ कि यह अन्दर मौजूद है, और कल फिर उग आयेगी।

अकविता निश्चय ही अन्तिम पक्ष में विश्वास करती है। उसे
परम्परा के भीतर होने का बोध है, लेकिन उसे काटते चले जाना होगा
क्योंकि वह व्यर्थ है। काटते चले जाने की कोशिश नकारात्मक गति है। इस
दृष्टि में अकविता न 'अव्यवस्थित एवं अर्थापेक्षित कथन है,' न अनर्गल और

अर्थहीन रचनाओं का मंचयन। इस दशक की विरचित विसंगतियों का ग्रन्थेतर मंचेतो द्वारा अतिमा की ओर से जाने वाली रचनाएँ जब दुर्बोध घोषित की जाती हैं तो प्रायः आम पाठक के स्तर का आश्रय लिया जाता है। दायित्व नेराक के सर मद्रा जाता है, जिसकी ईमानदारी वस्तुतः निस्संग होने में है। उदाहरणस्वरूप मुद्राराक्षस को लिया जा सकता है। उसका यह आग्रह तो नहीं है कि उसकी अतर्क्य कविताएँ कोई पढ़े ही। अगर यह आग्रह उसकी नियत में होता तो उसकी 'स्टिल लाइफ' और 'न्यूड' जैसे अकविताएँ कविताएँ नहीं होती। अगर वे बोधगम्य नहीं हैं, तो न सही वह बब कहता है कि उन्हें समझा जाये। अर्थवक्ता का सवाल ही नहीं उठता। रचना प्रबुद्ध बुद्धि कुछ भी बुन सकती है और उसकी अतर्क्य अभिव्यक्ति को पाठक किन्हीं भी नजर से ले सकता है। राजा नंगा है, यह सब जानते थे। लेकिन बात किन्हीं ने नहीं कही। मिराँ एक लड़के ने भाँडा फोड़ दिया। मुद्राराक्षस जब यह बात कहता है कि ध्वनि-तन्तु भी बोध अथवा बौद्धिक प्रक्रिया के भ्रूलक्षण हैं तो उसकी बात में वही सत्य है, जिसे हर को जानता है, लेकिन स्वीकार करने से डरता है। ऐसा कहते वक्त मुद्राराक्षस वर्तमान की सत्ता से अपने प्रिमिटिव सेल्फ में कहीं अलग खड़ा हो जाता है। तब उसकी रचना वृत्ति-ध्वनि तन्तुओं के संगठन में कुछ भी बना सकता है। आवश्यक नहीं कि उसका रूप पारम्परिक हो। उसे समझा ही जाये-ममझने की उस संगति में जो पीढ़ियों में विरासत में मिली है।

दृष्टि का सूक्ष्मतर होना अथवा विषय में विषयहीन हो जाना भी एक मानसिक प्रक्रिया है, जो बाह्य-वास्तविकता में आभ्यन्तर वास्तविकता की ओर ले जाती है : तब में संचित जल में डूबी हुई टांगों का अंश टेढ़ा और बीना दिखायी देता है। सच यह है कि वह टेढ़ा नहीं होता, मगर टेढ़ा दिखाई देता है। उसका टेढ़ापन बाह्य वास्तविकता है, तर्क से उपलब्ध प्रामाणिक सत्य। अवविता की यह भी एक सम्भावित गति है। आरोपित सत्य के इस विभ्रम को भंग करते समय, तामाविक है कि दुर्बोधता आज के पाठक के पक्ष में होगी, कवि के पक्ष में नहीं। इसे चाहे दायित्वहीनता, निरानुशासन, स्वच्छन्दता कुछ भी कहा जाये, किन्तु विचारणीय यह है कि जिसे कविता का दायित्व कहा जाता है वह 'प्रकट सत्य' तथा 'वास्तविक सत्य' के स्तरों पर कहीं अवस्थित है और कविता परम्पराओं की रुढ़ अपेक्षाओं से वहाँ आकर अलग होती है, अथवा अनुशासन की सीमाएँ किन सन्धि-रेखाओं पर आकर विवेन्द्रित होती हैं जिनके विघटित होने पर कविता कविता होने से वंचित हो जाती है।

असन्तुष्ट और अत्यन्त विडम्बनात्मक विकृतियों से ग्रस्त पाया। विरोधानाम और विसंगतियों से उद्भूत जड़ता ने उसे कुंठित कर दिया। उसने समकालीन बुद्धिजीवियों को सत्तागामी नेतृत्व में खण्डित होते देख लिया था। सामाजिक तिरस्कार और व्यक्तिगत क्रम के मध्य उसे अपने अस्तित्व के लिए वैचित्र्य ही साध्य एवं साधन लगा। उस वैचित्र्य का भी एक पैटर्निस्टिक रोमैन्टिकता में जाकर अन्त हुआ। गिलबर्ट सोरेन्टीनो से उसके बोट मित्रों के बारे में बी० सी० के एक भेंटकर्त्ता ने जब प्रश्न किया तो उसका उत्तर था : 'सभी बोटम् रोमैन्टिक हैं। रोमैन्टिक उदण्ड अर्थ में, क्योंकि वे अहम् में पनपा गये हैं। उनका ख्याल है कि वे अपने सम्बन्ध में जो कुछ भी व्यक्त करेंगे लोग उसमें रुचि लेंगे।' इस उद्धरण को शायद यहाँ उद्धृत नहीं किया जाता, यदि 'प्रारम्भ' के प्रकाशन पर डॉ० माचवे ने 'अज्ञेय' की रुचि और मात्र की रुचि में फर्क आ जाने की वास्तविकता का समर्थन न किया होता, या नैमिचन्द्र जैत ने 'तार सप्तक' का पुनर्मूल्यांकन करते समय 'अज्ञेय' को उसके 'प्रकाशक मात्र' से और गिरिजाकुमार माथुर ने उसे 'मात्र संगठनकर्त्ता' से अधिक हैसियत देना उपयुक्त न समझा होता।

परम्परा की बात पर फिर सौटता हूँ। नयी कविता ने उसके प्रति विरोधी आस्था से काम लिया। किन्तु शोभित अतीत की भूमिका के बावजूद भी भारतीय बुद्धिजीवी के लिए परम्परा उपादेय सिद्ध नहीं हुई। स्थिति ने उसके आगे प्रतिष्ठा और पदों के अनेक मार्ग उद्घाटित किये। परम्परा पीढ़ी से सटी रही। परिणाम यह हुआ कि यह अवाक् और कमलतुल होकर, अपनी ही पराजय के मोह में, गौरवान्वित अनुभव करने लगा। विरोध गन गये, और बिनत मन स्थिति में नयी कविता का पौरुष स्त्रैण रोमैन्टिकता का पदापर होकर, अपरोक्ष में छायावादी आरम्भ के आध्यात्म की बहापन करने लगा। इन विरोधाभासों में मुझे लगा कि परम्परा आदमी की दाढ़ी की तरह है जो बार-बार उग आती है, और हर बार आदमी उसकी पीठ को काट फेंकता है। प्रश्न यह है कि उसे कौन कितना काटता है? बाहिर है, कुछ उग पीप की बटुन को गहेजते हैं, इस सीमा तक कि उसका आगे बढ़ना रक जाना है तथा कुछ हैं कि उसकी पीढ़ी बटुन काट-छोट करने रहते हैं। लेकिन कुछ उसे जड़ों के नजदीक तक नष्ट करते हैं, इस महामान के साथ कि वह मन्दिर मौजूद है, और बस फिर उग आवेगी।

अधिकांश निश्चय ही अन्तिम पक्ष में विधायक जाती है। उसे परम्परा के भीतर होने का बोध है, लेकिन उसे काटने चने जाना है। कटोरे बर अर्थ है। काटने चने जाने की कोशिश नकारात्मक नहीं है। इस दृष्टि में अधिकांश न 'अध्यात्मिक एवं अर्ग्योक्ति' बयन है, न अनर्थक और

अर्थहीन रचनाओं का मंचयन। इस दशक की विरूपित विसंगतियों को मन्देतर मंचनेता द्वारा अतिमा की ओर ले जाने वाली रचनाएँ जब दुर्बोध घोषित की जाती हैं तो प्रायः आम पाठक के स्तर का आश्रय लिया जाता है। दायित्व लेगक के सर मड़ा जाना है, जिसकी ईमानदारी वस्तुतः निस्संग होने में है। उदाहरणस्वरूप मुद्राराक्षस को लिया जा सकता है। उसका यह आप्रह तो नहीं है कि उसकी अतर्क्य कविताएँ कोई पढ़े ही। अगर यह आप्रह उसकी नियत में होता तो उसकी 'स्टिल लाइफ' और 'न्यूड' जैसी अकविताएँ कविताएँ नहीं होती। अगर वे बोधगम्य नहीं हैं, तो न सही। वह सब कहता है कि उन्हें समझा जाये। अर्थवत्ता का सवाल ही नहीं उठता। रचना प्रबुद्ध बुद्धि कुछ भी धुन सकती है और उसकी अतर्क्य अभिव्यक्ति को पाठक किसी भी नजर से ले सकता है। राजा नंगा है, यह सब जानते थे। लेकिन बात किसी ने नहीं कही। भिर्फ एक लड़के ने भाँडा फोड़ दिया। मुद्राराक्षस जब यह बात कहता है कि ध्वनि-तन्तु भी बोध अथवा बौद्धिक प्रक्रिया के मूलाश्रय हैं तो उसकी बात में वही सत्य है, जिसे हर कोई जानता है, लेकिन स्वीकार करने से डरता है। ऐसा कहते वक्त मुद्राराक्षस वर्तमान की सत्ता से अपने प्रिमिटिव मेल्फ में कहीं अलग खड़ा हो जाता है। तब उसकी रचना वृत्ति-ध्वनि तन्तुओं के संगठन से कुछ भी बना सकती है। आवश्यक नहीं कि उसका रूप पारम्परिक हो। उसे समझा ही जाये—समझने की उस संगति से जो पोटियों से विरासत में मिली है।

दृष्टि का सूक्ष्मतर होना अथवा विषय में विषयहीन हो जाना भी एक मानसिक प्रक्रिया है, जो बाह्य-वास्तविकता में आभ्यन्तर वास्तविकता की ओर ले जाती है : तब में संचित जल में डूबी हुई टांगों का अंश टेढ़ा और बीना दिखायी देता है। सच यह है कि वह टेढ़ा नहीं होता, मगर टेढ़ा दिखाई देता है। उसका टेढ़ापन बाह्य वास्तविकता है, तर्क से उपलब्ध प्रामाणिक सत्य। अकविता की यह भी एक सम्भावित गति है। आरोपित सत्य के इस विघ्न की मंग करते समय, तामाविक है कि दुर्बोधता आज के पाठक के पक्ष में होगी, कवि के पक्ष में नहीं। इसे चाहे दायित्वहीनता, निरानुशासन, स्वच्छन्दता कुछ भी कहा जाये, किन्तु विचारणीय यह है कि जिसे कविता का दायित्व कहा जाता है वह 'प्रवट सत्य' तथा 'वास्तविक सत्य' के स्तरों पर कहीं अवस्थित है और कविता परम्पराओं की रूढ़ अपेक्षाओं से वहाँ आकर अलग होती है, अथवा अनुशासन की सीमाएँ जिन सन्धि-रेखाओं पर आकर विवेन्द्रित होती हैं जिनके विघटित होने पर कविता कविता होने से संचित हो जाती है।

उसका कथ्य ही उसका शिल्प होगा । भाषा की मत्वात्मकता निरपेक्ष सहजता से जो उपलब्ध करेगी वही उसका अपना रूप होगा । उसकी दृष्टि वास्तविक सत्य के हित में अतवय तथ्यों के प्रति कभी-कभी शब्देतर भी हो सकती है : तब उसे आदमी की शक्ति में बन्दर या गधे का चेहरा नजर आये तो अतिरेक नहीं होगा, बल्कि उसका ऐसा अनुभव वास्तविक सत्य की उपलब्धि होगा । उसकी अनुभूति पिकासो की तरह वस्तुओं को उनके बाह्य रूपों में मुक्त करेगी और वह सब देखेगी जिन्हें माइक्रोस्कोप और टेलीस्कोप की आँखें नहीं देखती । यों तो यह सिद्ध कर पाना ही कठिन है कि जिस वस्तु जगत को हम देखते हैं उसे वास्तव में हम देख भी रहे हैं या नहीं ? क्योंकि बहुत कुछ नंगा है, और भाषा बौनी है ।

“गद्य जीवन संग्राम की भाषा है” कभी निराला ने कहा था । अकविता उसी गद्य की ओर जा रही है जिसमें आज की मनःस्थिति उपमुक्त बैठती है । इस सन्दर्भ में विरूप को सुन्दर के साथ स्वीकार करने का साहस वास्तविकता को आस्था प्रदान करना है । कविता में ‘फिनिश’ कोई चीज नहीं होती । कुछ पंक्तियों को लिखने के पश्चात् रचना-रत बुद्धि इस निष्कर्ष पर आविर् कैसे पहुँच जाती है कि उनमें एक कविता बढ है ? अक्सर अनघट पंक्तियों में भी पूर्ण कविता का बोध होता है । चित्र संरचना में भी यही अनुभूति प्रयोजनीय है । लेकिन दोनों विधाओं में आन्तरिक चेतना हर स्थिति में आवश्यक है । उसके बिना विरूप को भाषा नहीं दी जा सकती । एजरा पाउण्ड ने एक बार कहा था कि कला के साथ जब कोई गलत बात हो रही हो तो वह भात्र कलाओं तक ही सीमित नहीं होती । क्योंकि सौन्दर्य बहुत मुखकल चीज है, उसे सन्दर्भ विहिन नहीं रखा जा सकता ।विसंगति ‘औरोंग-उदोंग’ की उपलब्धि है । सन्दर्भ रहित होकर उसकी उद्भावना सम्भव नहीं । इसलिए उसकी एक अलग ‘हारमनी’ होती है । उसका कोई व्याकरण नहीं है । उसका कोई आदर्श नहीं है । उसका कोई ममोह नहीं है ।

अकविता की नियति अकेलेपन की नियति नहीं, बल्कि विहृत-संबंधों की नियति है । लेकिन इस नियति को व्यक्तित्व बहुत अपेक्षा से ग्रहण करता है, क्योंकि उसका होना ही उलझावों के प्रति उसकी स्वीकृति है । सम्बन्धों की नियति जिन जटिलताओं को उत्पन्न करती है उन्हें वृहत्तर परिवेश में अर्थहीन विरूप कविताओं और विविध प्रयोगों तक पूर्ण निस्संगता में प्रक्षालित किया जा सरना असम्भव नहीं । अकविता इन विमर्गनियों को उन मुहावरों में घटा करती है जो अपेक्षाकृत बहुत साफ और गैर रोमैण्टिक होते हैं । बहुत ही घुने हुए एक शब्द का प्रयोग करते हुए कहा जाये तो ‘परिवेश’ ने

साफ और सामान्य होना भी एवं दूसरी कठिनाई का निमित्त बनता है जो पाठक के लिए अपरिचित है। विषयों की सरल और सीधी व्यञ्जना हो, उनके भीतर की अनर्क्य गति यथायक धरा में नहीं आती।

यह स्थिति न मठवाद की स्थिति है, और न उलझनूल बीट रोमैन्टिकना की। इसका न सुधित पीढ़ी में सम्बन्ध है, न वामू की ऐंसाई निरपेक्षता में। यह तो कच्चे आदने में नयी कविता द्वारा देखे गये व्यक्ति को उसकी वास्तविकताओं के देखने का एक मिलमिला है। यह सिलसिला पिछली कविता के आरोपित आभा-मंडन को खंडित करता है। स्वयं 'तार सप्तक' के कुछ कवियों ने यह किया है अथवा अब करने की मनःस्थिति में अपने को पाते हैं। अतएव, अकविता विद्रोह नहीं बल्कि सही कविता की दिशा है। दिशाओं में और दिशाएँ तलाश करने की कोशिश है। विद्रोह तो उससे किया जा सकता है, जिसकी कुछ उपलब्धि हो। नयी कविता दुर्भाग्य से 'संवेदनात्मक ज्ञान' और 'ज्ञानात्मक संवेदना' के बीच झूलती रही और यह फँसला नहीं कर पायी कि उसकी सही दिशा क्या है। अकविता के लिए गुदगुदी संवेदना और भावुकता कच्ची समझ की सूचक है। प्रौढ़ मनः स्थिति अपनी पूर्ण चेतना के साथ कविता करती है। भीतर द्रवित होती लग्नायु भावप्रवणता ऐसी छलना है जिसे एक प्रकार का 'खम' देने के प्रयत्न में नयी कविता शिल्प के बङ्कर में पड़ी रही। अकविता न 'खम' देना चाहती है, न शिल्प की गुलाम बनना। इन्ने 'शरारत पूर्ण सह-सहयोगन' भी नहीं कहा जा सकता। इसके द्वारा शब्द और अर्थ की सम्पूर्ण सत्ता का कोई निरादर भी नहीं किया जा रहा है। इसका आशय न अच्छी कविता होने के बोध से है, न बुरी कविता के प्रवर्तन से। क्योंकि अच्छी या बुरी कविता एक विभ्रम है। रचना भाव कविता होने से न अच्छी होती है, न अकविता होने से बुरी। अकविता केवल पिछली कविता की सौन्दर्यपरक और चार्मिक अभिव्यञ्जना और शब्दों की रूढ़ मर्यादाओं के प्रति नकारात्मक अह्मास है। यह अह्मास ही अभिव्यक्तियों के बीच फासले का स्पष्टीकरण है। अकविता वास्तविक कविता की प्रतीति है, क्योंकि उसकी दृष्टि का वास्तविक सत्य प्रगट सत्य से भिन्न है। इसलिए उसकी रचना-बुद्धि भावुकता-पूर्ण है। सम्पूची चेतना के स्तर पर अकविता का अभिप्राय अनिवार्य होना है। ओढ़े हुए संस्कारों वाले शब्द उसे अपर्याप्त लगते हैं। जाहिर है, हमारी भाषा अचूरी है। जिस भाषा की पूर्णता का दावा किया जाता है, वह कविता की भाषा नहीं, स्तरीय-सम्बन्धों की भाषा है। उसमें औपचारिकता का निर्वाह किया जा सकता है, कविता नहीं की जा सकती।

कह 'नवगीत' उतर कर आया है। ...
 विद्या के माप ही सामाजिक के ...

अखिलता सभी संभाला निर्दिष्ट पर, ...
 बलिता में अलग स्वर की शब्द देनी है। ...
 होम नहीं है। निज भाषा और उसके ...
 के लिए अनिवार्य निमित्त है। ...
 जा रहा है। अखिलता का, इस दृष्टि में, निजो वसंजन है। ...
 अपना अनंतरंग संकीर्ण विहीन है। 'नया टूटना' है नि ...
 इतनी बुर हो जानी है, पहचान में नहीं जानी।'

[अनुराधा 'रचना' ६४]।

वर्तमान स्थितियों ने बलिता को सामान्य में बाहर ...
 मोपने का एक स्तर ऐसा भी बन गया है कि 'सामान्य आवाजों और ...
 शब्दों है।' प्रतिरोध अपनी समझ में और अधिक ऊपर उठकर ...
 बंधनों में आग लगाने और नगरों और महिमाओं की गरिमा का ...
 करने की बलवती इच्छा' (अगदीश चनुवेंदी) को भड़काना है। ...
 व्यक्ति सामान्य जानवरों की कहानियों में खुद को शरीर कर ...
 (मनीष जमाली) या फिर उसे 'जिन्दगी घाम का गूठ' ...
 (विष्णुचन्द्र शर्मा)। युग की थोड़ी राजनीति में दिमागों का ...
 निरर्थकता उत्पन्न करता रहा। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का ...
 और अधिक बांधने का अधिनायकत्व सिद्ध हुआ। निजिरी में ...
 साहित्यिकता विभाजित स्वयं में, अन्यसम्यक् शिक्षा-व्यावसायिकों की ...
 बन कर रह गयी। आहून ईमानदारी को प्रकट होने के लिए ...
 कर दिए गये। युद्ध अहम् के परिणाम साबित हुए।

संहार स्वामाजिक निमित्त बन गया, और खोखले आदर्श प्रकट ...
 व्यक्तियों के लिए व्यर्थ हो गये। इन सबके लिए आक्रोश की स्थिति ...
 सब बनी रही। उसकी आगामी पहल आक्रोश-विहीन उपेक्षा में ...
 सम्भव हुई। वर्तमान में रह कर उससे अलग और मोड़ सम्भवों में ...
 अतर्क एवं परस्परार्थित प्रतियो को सुली आवाज से देरना ...
 साबित हुआ।

हर एक हा जानवर बनाती है
 (अजब-अजब करतब दिखाते दो : -
 बिना किसी छोट के औंधा कर
 मजबूरी है-

देखो न !

गुद गुम्हारे पैंरों और गर के बीच
रिक्तगी बढ़ी दूरी है ।

[कलाग बाजोमी : कल्प चित्रणा]

तनाप में बंगी दानिय-बेना की यह प्रतिष्ठा वस्तुतः तनापों की भाँति ऊपर से गह्र मुखरने नहीं देनी । उगती विषमता है कि सम्प्रदा की गंदी तनापों उगती मरने नहीं देनी । भाएव उनके लिए अनिवार्य है कि वह बहुरंगी विसंगतियों में धोके नहीं । संबंजनगोल नहीं हो । बंगोयंपरक व्यञ्जनाओं की अपाक् मन से उगने नहीं । नयी कविता में यह सब हो चुका है । छायावाद के समय में विज्ञान और विचारों का जो वैभव देश में आया उसने दो तीन दशकों तक कविता की प्रविष्टि को टटकी मनः स्थिति में रखा । 'पेट्रोरल' जिज्ञासा उग कोटि के राज्य में मात्र भी मिलनी है । समय आगे तितार गया, पर उनके मृजन मूर इतिहास के गौरव से बंधे रहे । नयी कविता से मित्र, सातवें दशक के कृतित्व को नयी सम्प्रदा और उलट्ट वैज्ञानिक उपलब्धियाँ विरामत में मिली । इसलिए उनके प्रति विमोह की स्थिति अभावितता में नहीं मिलती । अतीत और भविष्य के बीच उसके संपर्क की भूमि मात्र ही उसका वर्तमान है । भविष्य में क्या होगा, कविता अरेगी या बीयेगी ? अकविता प्रतिष्ठित होगी या अन्यक में नष्ट हो जायेगी, इसकी चिन्ता से कोई लाभ नहीं ।

प्रतिष्ठा एक माया-दर्पण है और प्रतिष्ठा प्राप्त छायावाद का नवोन्मेषी काव्य नयी कविता एक उपयुक्त उदाहरण है कि प्रतिष्ठा की परिणित क्या होती है । अकविता इसीलिए व्यक्ति के एकक स्वभाव की उपज नहीं हो सकती बल्कि उसका आरम्भ ही लघित सहसम्बन्धों से होता है । एक प्रकार की सामूहिक रिक्तता और व्यक्त विवसा को शब्द देने के प्रयास में अकविता का दुर्बोध होना प्रायः सम्भव है । किन्तु कविता यदि मनुष्योचित व्यवहार की स्वाभाविक अभिव्यक्ति है तो मनुष्य की अनेकानेक जटिलताओं को वह निस्संकोच बहान करेगी । अनुभूति की यथार्थ पते तब स्वयं इस माध्यम द्वारा अपनी शैली नियोजित करेगी जिसकी सृजन क्षमता प्रक्षेपान्तिक (प्रोजेक्टाइल) अनुदात्त करने से नहीं जुड़ा है, बल्कि उसकी ध्वनि में अमूल परिवर्तन करने की सम्भावनाओं से सम्बंधित है । ऐसा सगता है कि हम एक बड़े पार्थक्य के निकट आ रहे हैं । आगामी वर्षों में यह पार्थक्य और अधिक स्पष्ट होगा ।

सोचने पर 'कविता' और 'नयी कविता' साधारण शब्द प्रतीत होते हैं । कविता शब्द में 'अ' जोड़ने से उक्त दोनों शब्दों के वासीपन से मुक्ति

मिलती है। लेकिन वस्तु-तथ्य यह है कि कविता का 'अ' निषेध दोषक नहीं है। 'अकविता' शब्द अपने आप में पारिभाषिक शब्द के रूप में स्वीकृत किये जाने की स्थिति में प्रयुक्त किया जा रहा है। कविता से सम्बन्धित रूढ़ मान्यताओं और सैद्धान्तिक अवरोधों से मुक्त रचनाओं के लिए इस शब्द की मार्थवता छुपी नहीं है। उसी संदर्भ में 'अकविता' शब्द के प्रयुक्त किये जाने की अपेक्षा है। इस माने में यह शब्द प्रतिनिधित्व के लिए उपयुक्त सिद्ध हुआ है। कविता के वास्तव्य को महत्त्व देते हुए अकविता किमी प्रतिबद्धता में, इंगी आधार पर, द्यस्त नहीं है। उसके अभिप्राय बहुत साफ हैं। आहत मर्म को कुंठित व्यञ्जनाओं को उमका कवि बहुत पहले देख चुका है। इसलिए उसकी संवेदनाओं पर बौद्धिक तटस्थता का प्रभाव है। कदाचित् अन्तरतम प्रक्रिया की 'इन्टेन्सिटी' में अकविता की उपलब्धि एक अन्य धरातल प्राप्त करती है। इस दृष्टि में वह समाज-विरोधी नहीं, बल्कि समाज से बहुत गहरे में सम्पृक्त है। जिस वस्तु को हम यथार्थ समझते हैं उसके अनिरिक्त हमें अनेक अन्तर्निहित बिम्ब, विश्वास, आस्था और अनास्थाएँ स्पष्ट करती हैं जिनकी अभिव्यक्ति प्रकट रूप से अमूर्त प्रतीत होती है। वास्तव में वह अमूर्त नहीं होती। उमका अस्पष्ट धुंधला और विकृत रूप यथार्थ वास्तविक होता है, एक बाहरी वास्तव्य के भीतर अलग वास्तव्य। इंगी असम वास्तव्य के लिए अकविता का मार्ग अवरोधों के बीच में गुजरता है। यहाँ निश्चय ही पूर्ववर्ती वाक्य से अलग रूप है। गेकत और मृत्यु भोग में भय गाने वाली पीढ़ी जब कविता की भाषा को, अलगवा की इस स्थिति में, निरवहन होना हुआ पानी है, तो उमके संस्कारों में दबे हुए नयी कविता के मुहारे बराबर अवशिष्ट होते हैं।

अकविता वस्तुन कविता के ऊबे हुए लोगों की अभिवृत्ति है। यह ऊब नैराश्यकाया नहीं, न ही ऐसे लोगों की प्रतिविम्बा है जिन्हें 'आइडेन्टिटी' की आवश्यकता है। नैराश्य अब स्वभाव का अंग बन चुका है। और यहाँ 'आइडेन्टिटी' उस स्तर की तृप्ता नहीं जो आन्दोलन चलाने वाले में होती है। यह मात्र विषया है, और कविता ही उसके लिए उपयुक्त विषया है।

'मैंने अपनी नसों का आल दूनकर एक अदृश्य लालाब में खँक दिया है। वह लालाब अगर गुहारा दिख हो या दिख न हो, अदृश्य लालाब हो—परं गिर, मेरे होने का है जिसे मैंने बेचन अजमान में गिराये महगुम दिया है।'

[मैमिच बोहन गिहार]

उन उद्धरण के शब्दों में अकविता वस्तुन के उन सम्बन्धों पर भी उल्लिखित रहती है। अमूर्त का यह अलग वाक्य-
उन वर्णन से प्रारम्भ होती है और

परिणामतः कव्य में उसका प्रचलित अर्थ एतरे में पड़ जाता है। ऐसी प्रक्रिया न औपद्र्य वृत्ति की है, न हीनता और पलायन की। वैचित्र्य इसमें तनिक भी नहीं। उसकी अलसता देने का प्रयत्न भी नहीं है। यह मानवीय स्थिति है जिसका संकेन्द्रण सामाजिक रिश्तों और राजनयिक दिवालियेपन में होता है। सच तो यह है कि सपाट गद्य और असंगत तथ्यों के समग्र प्रभाव की सहजता में—‘अकविता का एक नया व्याकरण बन रहा है। लय की अनिवार्यता या अर्थ का लय खोजने वाले नयी कवितावादी यदि इसमें आश्चर्यान्वित हों या इसे नकारने की कोशिश करें तो विस्मय की बात नहीं है’ (जगदीश चतुर्वेदी)।

केवल कुछ शब्द हैं

जिन्हें हम खोजते पानी में निकाल कर

रेत पर सुखा रहे हैं

[चन्द्रकान्त देवताले : अंत नहीं हो रहा है]

अकविता के लिए नयी कविता या नवगीत विरोध योग्य नहीं है। आन्दोलन वृत्ति के लोग व्यर्थ ही इसे गुट या पड़यंत्र की संज्ञा देते हैं। अकविता के प्रति उनकी इस भ्रांति के प्रति अधिक स्पष्टीकरण आवश्यक नहीं लगता। अब स्थिति यह है कि अकविता का प्रवादार्पण वर्तमान युग में नहीं है। वह अपने भविष्य की मंजिल पर भी अकविता ही रहेगी। प्रतिष्ठित होकर उसे अपनी मृत्यु की घोषणा नहीं करनी है। उसका विलयन, मात्र अकविता से पार्थक्य स्थिति के, ‘अ-कविता काव्य’ में ही सम्भव है।

साफगोई पसन्द अकविता की भाषा रोमान्टिक स्तर की नहीं है। उसमें शालीन विक्षोभ है। स्पष्टतः, अनघटता उसका स्वभाव है। जीवन में प्रविष्ट ‘कौलाज’ वृत्ति का विघटन अकविता की व्यंजना को तित्त और बैलौस बनाता जा रहा है इसलिए इसके कृतित्व में कोई लय नहीं, संगीताभास नहीं। संगीत और लय को लेकर कविता की व्याख्या बहुत हो चुकी। चूँकि अकविता अरुचि प्रतिक्रिया है, इसलिए आन्तरिक रूप से असंगीतारमक है। शाय जाये संवेगों की यह सृष्टि नहीं। इसका अग्निबीज समाज की घनेकानेक विरूपित मुद्राओं और व्यक्ति की विसंगत अभिवृत्तियों में निहित है। विलम्बित विदुग्ध दण्डों से अगहन प्रबुद्ध मन की ‘टिप्पणी’ साकेतिकता एवं अपने सम्पूर्ण निर्णय से किसी ‘स्पार्क’ के झुले प्रभाव का छोटान अकविता के लिए सहज है। तित्तता और केवटसी सम्पुष्टि को उमने स्वीकार कर लिया है। इसीलिए अकविता पाठक को झुंझनायी है। साहित्य को स्वीकार करने की नियत पद्धति पर चलने वाले आलोचक को इसका तेवर कचोट देता है।

अतएव रिच-रहित अनासक्ति भाव की अकविता कोई बात नहीं । यह मान विच्छेद का संकेत है : विच्छेद साहित्यिक औपचारिकता से, सातत्य मान्यताओं से, मन्दमै-विहीन अभिप्रायों से, छंद से, मृत प्रायः काव्य-मुहावरो से । यहाँ अनुभूति की चेतना व्यक्ति को उसके अतीत में काटती चलती है । ऐसा तभी होना है जब हमारा मन प्रतिबद्धताओं को छोड़ दे और तथ्यों को पूर्ण निर्ममताओं के प्रेक्ष्यविन्दु से समझने का प्रयत्न करे । तभी उसके लिए वाग्य-स्तर पर स्वयं दोहरी सत्ता से मुक्त होना सम्भव होता है । यह स्थिति अस्विना में अवतर होकर भी मंत्रितो में विदूष को व्यक्त करती है ।

‘अर्थ के अकच्छ अवाय में बार-बार विस्फोट होते हैं और लोहे की तिरछों में छिदी आँखों से रक्त की जगह मरे हुए सर्पों के कँबुत गिरते हैं ।’

•••

नारी भावना (नारी-राज्य नहीं) के रूप में आभोजन-वस्तु नहीं, न आभोग्यता को मानता है। उसे सामाजिक विचारों-न मर्यादों का विचार करने में भी बाधा नहीं बनती। उसका न भ्रम है, न अविश्वास; क्योंकि नगरों की परिधिओं में निज अधिजात्य का ही वास्तविक रूप ही निरन्तर बोट में उतर कर दिया गया है उसका मात्र के सामाजिक तनाव और उसकी प्रतिस्पर्धाओं में लीज भी सम्बन्ध नहीं रह गया है। एक तरह से उस बुद्धिमानता के समस्त मार्ग नवीनतम सम्प्रदाय के विवेक आना अर्थ तो चुके हैं, या मो रहे हैं। हमारा ही नहीं, वर्तमान स्थिति में—आरम्भिक रूप से बर्तमान परिवेश में—मनुष्य की जो सामाजिकता 'सम्प्रदाय' बनी जाती है उसके लिए 'सम्प्रदाय' तब भी लोहा हो गया है।

आधुनिकता जिस 'अनाभिधायन' यथार्थ' (इन्फैन्टिलिटी) को समस्त विरासतियों और उत्तममूलतमों के साथ मंगा करना चाहता है, वह यथार्थ सम्प्रदाय के गलती सिलसिले में बड़ा हुआ है। दूषित पीढ़ी जिस भीतरधारिता के विरुद्ध मनुष्य के 'आरम्भिक' की एक अजीब धुप' के लिए 'मैं' ही तब कुछ है' (सुविमल बसाक) में आकर उद्घातन हुई, वह उद्घाति उन्मादी औषध और 'सोमियो' की सामाजिक अवस्था से अलग है। अगर जीवन से सम्बन्धित देह के प्रगाढ रिश्ते को साहित्य में अस्वीकार नहीं किया जाता तो कविता में उसकी अकुलाहट और बर्बर मोह—यंत्रणा से परहेज क्यों किया जाये ? तर्क के स्तर पर रूपात्मक विवशताओं को बाहे प्रानती

कवयित्री मंको की अनुमत्त पुण्डाओं में जोड़ा जाये, चाहे अतीत के गुण कर्मों में, वास्तविकता यह है कि नयी व्यवस्था के अहसास में नारी और पुरुष के सम्बन्धों की परिभाषा बदल गयी है। इसलिए आवागमन का उन्मेष और आत्मिक तेजी बढ़नी हुई परिभाषाओं के दौरान पश्चिम में एक फैशन के बतौर स्वीकार कर ली गई सम्पत्ता का एक और धनर म्मानो आधार पा गया।

- - मामाजिब आवननों ने जिम सम्पत्ता को महानगर के चौराहे पर लाकर रखा दिया है उसकी दृष्टियों पर चिपके मास को नोच कर बनात, घड़े हारे 'बोटन डाउन'—बोटनिको ने उसे धूसे प्यासों की ओर डेन दिया। बलवत्ते में आकर सम्पत्ता के उगी कंवाल की रानों के बीच चिपके रूखो-प्लान्ट को मलमराज चौधरी की टोली ने, एनेन गिन्सबर्ग की प्रेरणा से, उधेड़ना शुरू किया। नामी के नीचे, नारी के फूलवगान की तीव्र लम्क (हनी का जन्म दिवस समोरराय चौधरी) और 'कौनेप्सिबल जाघो' पर पड़े हुए गुलाब में (कन्वेक्स गुलाब मलमराज चौधरी) 'हमीयनिज्म' का अवमान हो गया। 'श्रमिका के ब्लाउज से अपनी कविता की वापी की जिल्द बांधकर' खुग होने की बंशोय मायुक्ता ने अन्त में यही पाया कि 'जीविन रहने का कोई अर्थ नहीं है' (सदीपन चट्टोपाध्याय)।

बीट चाहे वह ठंडा हो या गरम 'विक' चाहता है। उसकी नकारात्मक दृष्टि, अवज्ञा और कवडियापन—डाउन बिथ एन्त्रियिंग—उसे अकेला बनाते हैं। वह निठुरते और मानसिक रंगियों की तरह व्यवहार करता है। इस बाह्य व्यवहार में उसकी अनेक विजयनाओं को उभरने नहीं दिया। बीटनिको द्वारा कविता में जो नयी उपलब्धि हुई उसका मूल्यांकन करने के बजाय, अधिकतर लोगो का हम बात पर अधिक ध्यान गया कि वे रहते बंसे हैं, उन्माद के लिए मादक द्रव्य का सहारा लेकर जिस प्रकार नारी की देह में 'मेटोरी' पाते हैं, या विमर्शण बेहोश करते हैं या जीवन को दिमाग के अंधेरे द्वीप का साधी समझकर 'स्कायर' (डोगी) सम्पत्ता के विरुद्ध एक और दोग से बिम प्रकार व्यापक दोग को ठेंगा दिखाने हैं।

हिन्दी में अवविता को अक्सर इन मदने साथ जोड़ने की एक मोहो कोणित प्राय की जाती है। अगर अवविता जैसी बोर्ड स्वयन्त और पश्चिम में नहीं हुई। 'एन्टी पिपेटर' के प्रवक्तव्यों ने यह जरूर मटमूम किया कि नाट्य को कविता के मजदीर माना व्यवस्था होगा। अतएव जो समीक्षक बीट, नाराज और भूत-प्यासों के साथ अवविता को पश्चिम की अनुपमि करने हैं वे भूल कर रहे हैं। अवविता सन्तुलित मन स्थिति का विशेष है। वह अविष्य में प्रतिष्ठित होता नहीं चाहती। अविष्य अन्तर्गतों के बिचो का है, उन्मे

कवि-जीवन को लक्ष्मण नहीं होती। उनके लिए कविता भावना, मनुष्यी और मनुष्यी होकर रहना चाहती है। 'कविता' और 'निर्वाण' का उगे नहीं पाएँगे। यह दुई दुई एक बंदी बरकर रह जाते हैं। कवि-जीवन को मनुष्यता नहीं रहे। महानगर-जीवन विध्वंसियों के साथ यह निरन्तर मानवता के लड़ाई के युद्ध होते रहे।

विनोद और लक्ष्मण महानगर ने कुछ दिनों दिग्गजों में रोसा घात करके कहा तो नहीं था कि कविता को मनुष्यता रहे। मगर उनके लिए 'कवि-जीवन' और 'कवि-जीवन' के बीच भेद करना मुश्किल गिना गया। वे महानगर के नास्तिक में विभोर हो उठे और इसलिए जब बनारस में पीटर कीर्तिनारी और दिग्गजों को हिन्दी के कुछ कुछ नास्तिकों के निन्दा-पत्रों की प्रति देने देना तो एक अमान्य ज्ञान में उनका मनोवृत्ति आगे बढ़ी हो उठा। दशावस्था के विचारों और विचारों का घात के अन्तर्गत कविताओं में लगाकर विचारों और कठे महानगर तक दोष लगाने हुए दिग्गजों का व्यवहार हम बीच उन्नी बच्चों को प्रभावित कर गया तो शून्नों को लपट देना माने की दृष्टि तो चुने थे, या जिन्हें वह दृष्टि नहीं है अथवा आवागारों की समझोता परक स्थिति से आने जिनके विचारों की 'केन्द्रीय' काम नहीं करती। हम स्थिति में हिन्दी में बीटनिक हवा रोमंटिक भंडार में आयी, जैसे कि वह और देशों में भी बड़ी और जिन्हें महानगरी के औद्योगिक औरोमीटरों में उमका दबाव अंकित किया। लेकिन जैसा कि हर जगह होता है हवा के साथ घूम जाने वाले 'विड काफ' हिन्दी में भी है। उन्हें सिर्फ पकड़ चाहिए। प्रतिश्रुति का यह शोषसाधन पुस्त मोहरी वाले विचार और विचारमत्त मुखों को, जिन्हें साहित्य से कुछ सेना देना नहीं, बीटन संगीत पर निष्ठाकर होने देना साफ तौर से लक्ष्य किया जा सकता है। सच है, परम्परा में टूटन और सांस्कृतिक संकट की तीव्र अनुभूति को कुछ बाहरी दिखाने और अनुकरणवृत्ति की वजह से बीट या मारान स्वयं को बहुत से ढकोसलों में मुक्त नहीं कर सके। उनको जिज्ञासा शरीर भोग की विवृतिमें में प्रगट हुई। बीमत्स स्थितियों में उन्होंने महानगर के संकट को उमारा। हॉरर पैदा किया। विद्रोही पीढ़ी हो, चाहे भूली पीढ़ी, अमिच्छा के संकट को ईमानदारी से भेलने के बजाय उसने सायास अपनी पसलियों में दर्द पैदा किया—उन पर पंजे उगाये और कविता से ज्यादा उनका प्रचार किया। उत्पलकुमार बसु ने दाढ़ी बढ़ा ली, बसाक ने शोशे में चेहरा देवना छोड़ दिया, प्रदीप चौधरी ने अपने कपड़े उतार दिये और कोई एक कलकत्ते के किसी चौराहे पर ट्राफिक रोकने के लिए बीच सड़क में लेट गया—

की बात कहने की स्थापना समापनाओं को पाने का प्रयत्न करने रहे,
 उन्हें निम्नलिखित बातों की निम्नी को सुझाइन नहीं है। समय के
 न हाथों में उन्हें भी पीछे कर दिया है। जायें की मुक्त 'रिष' ने मंगीन
 केन्द्र गहरा कर दिया। कविता को बीटनिक और भूमी पीछी मात्र
 मोहन तर हो मोहित रहे रहे। बयौरी जंगलों में फँसी जातियों के
 अस्तित्व हाथों पर बजनेवाली तान अमेरिका की घटनों में ममा गयी।
 जो 'कू' कुतुरमुत्ता बेगवाँ बीट्स की हनरी-गुमरी धुनों के नजदीक
 आये। गोलीरी (स्विचर) की पंक्तियों के अनुकरण पर 'तब मो कू'
 'जोत्र, नीत्र मो' या 'आई वांट टू होल्ड योर हेन्ड' जैसे 'पॉप हिट'
 कर जान, रिगो, पान और जायें 'नार्बेजियन कुह' में भारतीय सितार तक
 में आये हैं। रिगोर-रिगोरियो का एक बड़ा समुदाय इस कदर इनके
 पर दीवाना हुआ कि ब्रियान एगस्टोन जैसे दलाल की पच्चीस प्रतिशत
 तनी के बावजूद भी अनेके इन्वेन्ट को बिट्स से भारी तादाद में
 गी मुद्रा का साम होने लगा। इसी वर्ष बीट्स के रेकार्डों से पचहत्तर-
 ह में ऊपर आमदनी हुई जिसे देग लगता है, व्यावसायिक मुद्रि में घटिया
 को भी एक 'प्रेज' बनाने की क्षमता है। शायद इसी विसंगति को
 गगन जान ने एक बार स्पष्ट करना चाहा था कि बीटल क्रांतिकारी
 हैं, केवल पैंगे कमाने वाले विदूषक हैं। नयी सभ्यता के सन्दर्भ में
 बीटनिक-चेष्टाओं और भूमी पीछी के बाह्य को भी विदूषक का दर्जा
 जा सकता है ?

समकालीन हिन्दी कविता की दिशा

(सोन चौयाई अकविता के सन्दर्भ में एक-एक गोट)

इस मेघ के उबन शीर्षक से किलहाल मैं अंतिम दो शब्द अलग करके सोचना चाहता हूँ। अर्थात् चर्चा के लिए मुझे अपने समक्ष केवल प्रारम्भिक शब्दों की प्रयोगसमकालीन हिन्दी कविता—उपयुक्त लगती है।

हिन्दी कविता की समकालीनता को समालोचना के सामान्य स्तर पर समझने की कोशिश में हम एक मर्यादा के वृत्त में घुसे जाते हैं। मगर उसे कुछ मन्दर्भों में तनित मिश्र मानने पर हमें जो चित्र मिलता है उसमें बहुत कुछ कट जाना है। कविता के इस अवशिष्ट अंश में बहुत कुछ मंगल होता है, और जो कट चुका होता है वह निश्चय ही कविता के अन्तर्गत समकालीन स्थिति में व्यर्थ हो चुका हुआ होता है। कविता की एक समूची पीढ़ी और उस पीढ़ी का वर्तमान मृजल अपने कथ्य एवं शिल्प के तयारकृत भावित्व में सन्दर्भहीन साबित होता है।

इस समकालीन कविता के प्रश्न को मैं निश्चय ही गीत और नवगीत की प्रवृत्तियों में असम्बद्ध मान कर सोचना चाहता हूँ। मेरा विश्वास है कि कविता की रचना प्रक्रिया गीत की सृजन-प्रक्रिया से भिन्न होती है। उसमें अभिव्यक्ति अभिप्राय भी तब अलग होते हैं। गीत को कविता और कविता को गीत कहने की छानि, जैसा कि हम सब जानते हैं, उस वस्तु शुद्ध हुई जब नव-छायावादियों ने अपनी रचनाओं को उत्तर-छायावादियों में अलग घोषित करने के लिये नयी कविता के नाम में सम्बंधित किया। हुआ यह कि नयी कविता की आन्तरिक प्रवृत्ति तो गीत प्रधान ही बनी रही सिर्फ उगता बनेतर बदल गया। कथ्य में जिसे नया कहा गया वह अधिक में अधिक मात्र के नवगीत में व्यक्त होते हुए कथ्य एवं अभिप्रायों में भिन्न नहीं था। वस्तुतः नवगीत को नयी कविता की परिणति स्वीकार करना एक मंगल निष्कर्ष प्रतीत होता है। स्पष्ट मानसिक भूमिका भी दोनों की एक है और प्रतिष्ठित होने की प्रवृत्ति में दोनों ही बद्ध भी हैं। नयीकविता की प्रतिष्ठित स्थिति को अपने में सम्बद्ध घोषित कर नवगीत, अपनी कल्पित छवियों में, नये कविता को, उसमें जाड़ी हुई जड़ता में, उबारना चाहता है, और स्वयं अपने सृजन बलिष्ठ को नयी कविता की परिणति बनाकर उगमे अपनी संपूर्ण के मूख और अधिक मजबूत करना चाहता है। नयाकविता नयी

कविता के हित में उसकी यह परिणति निश्चय ही उपयुक्त है। इससे दो बातों के लिए स्थान हो जाता है : एक तो यह कि समकालीन प्रवृत्तियों के विश्लेषण में आसानी, दूसरे यह कि पाठ्य क्रमों से सम्बद्ध व्ययों की असंगत बातों से लड़ी समालोचना द्वारा फैलाये गये कुहासे से छुटकारा।

इस दृष्टि से ध्यायावाद से प्रभावित और उसकी भाव विह्वल प्रवृत्तियों से ग्रस्त कविता का अन्त हमें नयी कविता की नवगीत में होती हुई परिणति में मिलता है। स्थूल रूप से ध्यायावाद की समाप्ति 'तीसरा सप्ताह' के कवियों के साथ ही हो गई थी। विजयदेवनारायण साही की तरह 'पुरानी और नयी पीढ़ी के बीच तने हुए तार की तरह स्थिति' (शम्भुनाथ) इस पीढ़ी के कवियों का तनाव अनिश्चय की खूंटियों पर निरन्तर कसा जाकर अब टूट चुका है। उसी की जर्जर और बासी स्थिति को नवगीत की चर्चा में बराबर इंगित किया जा रहा है। यों रहने के लिए समकालीन हिन्दी कविता के इस अंश के अन्तर्गत अनेक स्तर की रचनाएँ लिखी जा रही हैं और कई पीढ़ियों की कृतियों का इतिहास उसके लिए गौरव का विषय बना हुआ है। उन सभी को साथ लेकर जीना भी उसकी नियति है। तिरफ़ कविता के क्षेत्र में ही यह स्थिति है यह कहना एक पक्षीय होगा। उसने कुछ हटकर देखने पर हमें कई शिक्षा संस्थानों में जहाँ हिन्दी के प्राध्यापक अधिक हैं, हिन्दी के प्रत्येक काल का प्रतिनिधित्व होता हुआ दिखायी देता है। एक ही स्थान पर आदिकाल के प्रतिनिधित्व के साथ आधुनिक मन की नियतिगत संगति दृष्टिगत होती है। इसलिए उचित यही है कि समकालीन हिन्दी कविता के प्रश्न को मात्र कविता तक ही विस्तार दिया जाये। उसे बहुतेरी चीजों के साथ जोड़कर देखने के बजाय उसे आधुनिक संवेदना के परिपार्श्व में समझने में ही सुविधा होगी। एक व्यापक परिधि में उसे घुलाने के प्रयत्न में हम निश्चय ही उसका सही चित्र नहीं देय पायेंगे और हमारी समूची बहुसंदिशाहीन हो जायेगी। समकालीनता में संक्रान्त मन-स्थितियों को व्यक्त करने वाली कविताओं में कई विविधाओं के अनिश्चित ऐसी कविताएँ भी अपना अस्तित्व आरोपित करना चाहेंगी जो मंच पर गाकर सुनायी जाती हैं या वे कविताएँ भी उसमें अपना दर्शन चाहेंगी जिन्हें नयी कविता की उपयुक्त परिणति कहा जा रहा है। 'सहर' के बर्णनात्मक (उत्तराद्ध) में यीर सक्सेना ने इस विषय पर अच्छी तरह से विचार रिया है। इसमें वे सभी कविताएँ माया और कथ्य में अलग हो जाती हैं, जो तपाकृत नयी कविता से अपना कोई रिज़ा घोषित नहीं करती, न उन्हे विरोध के उपयुक्त ही माननी हैं।

अतः इस विषय को मात्र कविता तक ही सीमित मान कर चलना नहीं उचित है। दरअसल, हमारी चर्चा का विषय व्यावहारिक परकारिता

के ऐसे दानावरता की उपज है जो पूर्ववर्ती कविता के समय सम्भव नहीं था। एक तो यह कि उस समय लिखने वालों की संख्या कम थी जो लिखते थे उनके लिए गीत और कविता का अन्तर स्पष्ट नहीं था। उनके समग्र केवल स्थापित होने की महत्वाकांक्षाएँ और साहित्य की रुढ़ मान्यताओं से बहुत ही औपचारिक मनभेद की स्थितियाँ थी। नये क्षेत्र खुल रहे थे। हर नयी बात उन्हें अवाञ्छित स्थिति में डाल रही थी। लिखनेवालों में अधिकतर लोग कमबो से आये थे और बनारस-इलाहाबाद जैसे बड़े कसबों की अनुभूतियों को रोमैन्टिक दृष्टि में देखते थे। उनके समक्ष अपने हित में उत्तर ध्यायावादी नाबिन्ध्य को या नयी कविता को पूर्ववर्ती ध्यायावाद के निज-निजेपन से औपचारिक रूप में असम्पृक्त करने या स्वयं को नया सिद्ध करने के लिए सर्व-सम्मत स्थितियाँ सहज ही बन गयी थी। ध्यायावाद का अन्तिम दौर हमलिए अपने एक उत्कृष्ट अंग को समस्त अनुकूलताएँ दे रहा। देखा जाये तो तथ्याव्यक्त नयी कविता ध्यायावाद की सफलता है और उसकी उपलब्धि नवनों की परिणति। पारस्परिक सहयोग भाव जो तथ्याव्यक्त नयी कविता को मिला, वह उसके अपने की अंश को अब मुलम नहीं। नवगीत का यही दुर्भाग्य उसमें उमरती विसंगति का कारण है।

कविता का उसके सृष्टा की जीविका से बड़ा सम्बन्ध होता है। ध्यायावादी पूर्वाङ्क के बहूनेरे कवि छोटे स्थानों के अध्यापक या रसिकजन थे या व्यापारी थे, और संस्कारों की जड़ें उनमें गहराई से जमी हुई थीं। उत्तर ध्यायावादी अधिकतर प्राध्यापक हुए और उनसे लगे हुए नवध्यायावादी अर्थात् तथ्याव्यक्त नयीकविता के कवियों का व्यवसाय आगबारी से जुड़ा हुआ रहा। बहुत कम लोग ऐसे रहे जो नगरों में आकर आश्रान्त हुए, जबकि इस बीच चमत्कार यह हुआ कि प्रगतिशील कविता के बहुत से दावेदार सरकार या सैठों के नौकर हो गये तथा बड़े पदों पर पहुँचकर आध्यात्म और परम्परा की बातों में लग गये। 'तार सतक' के कुछ नये वक्त्र इस तरह के व्यक्तित्व का अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करते हैं।

इस तथ्य में अपवाद की बात हम छोड़ सकते हैं, क्योंकि अपवाद प्रतिनिधिक नहीं होता। किन्तु समकालीन कविता, जिसमें सुविधा के लिए पिछले पाँच छः वर्षों का कृतित्व मिला हुआ है, ऐसे व्यक्तियों के मृदुन में बँध है जिनके लिए अध्यापन या पत्रकारिता पेशा नहीं है। बल्कि उनकी वैयक्तिक रुचियाँ भी इस तरह अलग-अलग हैं कि कविता में आकर उनका स्वरूप मात्र तौर पर अपनी पूर्ववर्ती कविता में मिला हो जाता है। अधिक स्पष्ट शब्दों में कहा जाये तो इनमें से कई व्यक्ति साहित्य की मीरिपन नहीं लेते। इसलिए वे कविता में मन-स्थितियों की समीक्षाकारी नहीं करते और न वाप्यायी हग का स्वप्न-व्यंग्य बुन कर साहित्यिक मिथ्यानिष्ठ का

शाब्दिक प्रपंच दिखाते हैं। कविता के इस अलगाव को गलती हुई पीढ़ी या-
यक स्वीकार करने की स्थिति में स्वयं को नहीं पाती। कमलेश्वर ने दिन
प्रकार 'नईधारा' (फरवरी-मार्च, '६६) के समकालीन कहानी विरोध के
सम्पादकीय में नई कहानी की व्याख्या हमेशा नयी होती रहने वाली कहानी
कहकर की है, कुछ-कुछ उसी ढंग का नकलची तर्क तथाकथित नयी कविता
से सम्पृक्त व्यक्ति प्रस्तुत करते हैं और समकालीन कविता में जो एक अन्य
तरह का तेवर आया है, चाहे उसके कितने ही नाम हो—अगली कविता हो
या अस्वीकृत कविता, आज की कविता हो या विद्रोही कविता—बुद्ध भी हो
उसको अपने ही विकास से मिलाने में उन्हें अपने अहम् की रक्षा होती दिखायी
देती है। समकालीन हिन्दी कविता को चाहे खीष खाँच कर किसी भी पूर्व-
वर्ती क्रम से जोड़ा जाता रहे, इससे कोई बड़ा फर्क नहीं पड़ता क्योंकि बाने
वाला दस्ता रुकता नहीं है।

यह बात निश्चित है कि समकालीन कविता का एक बड़ा वर्ग कविता
के स्वीकृत मूल्यों के खिलाफ नजर आता है। अगर श्री गिरिजाकुमार माधुर
के शब्दों में कहूँ तो समकालीन कविता 'अस्वीकृति का नवोन्मेष है'—विरोध
का रैनासाँ है। यह सम्पूर्ण विरोध स्पष्टतः विसंगतियों की गहरी स्थिति
में जन्मा है। यह विसंगति अकविता में हमें सर्वाधिक मात्र में मिलती है।
क्योंकि इस प्रकृति का अकविता भाव निरोध होने वाला नहीं है। इसका
एक संक्षिप्त क्रम है जो हमारे जीवन में प्रवेश करती हुई कोनाज घुमि में
साफ दिखायी देता है।

समकालीन हिन्दी कविता की दिशाएँ चाहे कितनी ही व्यापक हो मगर
मधुरा रूप से उनकी प्रयुक्तियाँ कविता शब्द के बहुत से स्वीकृत मन्त्रों की
सीमाओं के बाहर नजर आती हैं। इस दृष्टि में कविता शब्द में जो व्यापक
नहीं हो पा रहा है उसे व्यक्त करने के लिए इधर प्रयुक्त कुछ शब्द, जो प्रायः
प्रबुद्ध पाठकों की दृष्टि में आते रहे हैं, उनमें से अधिकांश आने भाग में आती हैं।
मगर उन सभी शब्दों की बोझी बहुत सार्वजनिक स्वीकार करने हुए जो
यह अनुभव किया गया है कि हिन्दी कविता की नयी दिशा के तीन चौपाई
अथवा अकविता शब्द के अन्तर्गत स्वीकार किया जा सकता है।

यहाँ मैं मुद्राराक्षस के एक लेख का चिह्न करना चाहता हूँ। 'नयी
कविता कुछ सन्देह' इस लेख में मुद्रा ने आज के इन वर्ग के पूर्ण रूप से
प्रकाशित होने वाले हिन्दी साप्ताहिक 'राष्ट्रसन्धी' में कई प्रयोगों के साथ एक
प्रश्न पूछा भी उठाया था कि अगर अपनी बोझी की कविता नयी कविता का
प्रतिपादक करे तो नयी कविता उसे किस रूप में लेगी?

नयी कविता ने इनका उत्तर 'अदेव' के जन्म में पा दिया है :

मैं हूँ ये मर,
 ये मर मुझ में जीवन
 मेरे कारण अवगमन मेरे नेत्र में आन्तरिक प्राप्त

अर्पण यह वही उत्तर हुआ जो छायावादियों ने बहुत पहले नव छाया-
 वादियों को दिया था ।

मगर अकविता जो कि अब तीन चौथाई समकालीन कविता की
 दिशा को व्यञ्जित करती है किसी दार्शनिक पैमाने में बंधी हुई नहीं है ।
 उनकी विवेकता इस बात में है कि उनके कवियों कि प्रवृत्तियाँ अनग-अनग
 मन स्थितियों में जुड़ी हैं । यह डायबमिटी तथाकथित नयी कविता में नहीं
 थी इसलिए उसमें न आज की कविता जैसा औद्धत्य आ सका, न समाधान
 का कोई सही रास्ता उसे मिला ।

मशीन के बारे में हम भावुक नहीं हो सकते । कविता के सम्बन्ध में
 अकविता की दृष्टि कुछ इसी तरह की है । कविता शब्दों की छोटी या बड़ी
 मशीन है और यह मशीन व्यक्तित्व की सत्ता का उद्घाटन करती है । इस
 लिए जब समकालीन कविता को दिशाओं का प्रश्न सामने आता है तो कविता
 के वैविध्य का प्रमुख स्वर पहचान लेना आवश्यक हो जाता है । यह मंच है
 कि मशीन की तरह हमारे भीतर और बाहर बहुत कुछ जटिल है, मगर
 उसमें बाफवादी ढंग की इमेजरी—मुझे लगता है, आरोपित है । उसमें
 वास्तविक अकविता का मिलमिला नहीं है, क्योंकि उसका वह अंश व्यतीत
 का उन्निष्ट है । तीन चौथाई समकालीन कविता का अकविता भाव एक
 छटपटाहट है, विक्षोभ है—उमें अभिव्यक्ति का संकट कहना पर्याप्त न होगा ।
 बल्कि ऐसा समूचा कृतित्व एक प्रश्न है अपने अस्तित्व की चुनौती को स्वयं
 पहचानने का । अपनी बात को पाठक तक सीधे पहुँचाने के लिए चुनौती
 का स्वरूप भाषा के व्याकरण को भी तोड़ता है । कविता शब्द के सन्दर्भ
 में यह बात यहाँ फिर हमें कठिनाई में डालती है, क्योंकि इस तरह के गृहण
 में जो व्यक्ति आसानी अनुभव करते हैं उनके लिए कविता शब्द निश्चय ही
 बहुत मामूली हो जाता है ।

मनस्थितियों की ये परतें, अनुभव की बसौटी पर स्वयं लेकर में
 बदला लेती हैं । मगर यह संयोग की बात है कि उस करने का दबाव उसे
 अपने पूर्ववर्ती काव्य से विद्रोह करने के लिए नहीं उत्तेजित । विद्रोह मात्र
 इसलिए नहीं आता कि समकालीन कविता का तीन चौथाई अकविता मात्र
 किसी परम्परा में जुड़ा हुआ नहीं है ।

अकविता की मन स्थिति में क्या समकालीन कविता का अर्थ किसी
 समाधान की प्रतीक्षा नहीं हो सकता । एक दूसरे के करीब जानकर हम इसलिए

भी है कि हमारी विसंगतियाँ फटी हुई हैं। बोद्धव्य के तेवर खंडित हैं और बहुतेरा अंश मशीन की आँतों से भी अधिक खटित है।

इसलिए वैविध्य, खटिलता और फटी हुई विसंगतियों के बीच बारी स्वर अपने आप अकविता की ओर मुसर होता है। यह शब्द समूचे अन्त-विरोधों का शोचक सिद्ध होता है। यह पहले कहा जा चुका है कि अकविता आस्तित्वबोध की चेतना से कतई प्रभावित नहीं, बल्कि वह एक प्रश्न है अपने ही अस्तित्व की चुनौती को सहज स्वीकार करने का।

साहित्य के बहुत से प्रश्नों का एक ही उत्तर है समकालीन कविता का औधत्य। इसमें टूटी हुई दिशाएँ भावों की तलाश नहीं करती, बल्कि अपने पाठक से सीधे सवाल करती हैं। विद्यालय के पाठ्य क्रमों में जो पढ़ना-पढ़ाना अनिवार्य है, उसकी दुनिया आज की इस अकविता से भग्न है। उसमें आज के पाठक को जो मिलना है वह उसकी जिन्दगी में नहीं मिलता। अतः अब कविता का सम्बन्ध सीधा उस शात-अशात पाठक मात्र से है जिससे जाकर कविता टकराती है। यही कारण है कि अकविता के हित में हल्के-फुल्के साप्ताहिक विरोध महत्वहीन लगते हैं। अधिक विनम्र शब्दों में यदि विरोध को महत्ता ही देना आवश्यक है तो मैं आर्टिन के शब्दों का इस्तेमाल करना उपयुक्त समझूँगा : 'आवर फेम्स—आवर एनीमी ऑलवेज मो अस बेटर दें यी नो ऑवर सेल्फ'।

• • •

परम्परा : अर्थगर्भ मौन : अकविता

बिसौ प्रवृत्ति का पहला चरण उसके दूसरे चरण में उसी प्रवृत्ति का विकास है, एवं तीसरा चरण उसका और अधिक विकास या परिणति । अर्थात् जब हम चरण की गान करते हैं तो बिसौ प्रकार के क्रम को एक सूत्र में जोड़ना ही हमारा उद्देश्य होता है । श्री गिरिजाकुमार माधुर ने 'अन्वीष्टि का नवोन्मेष: तार मन्त्रक मे अकविता तक' (धर्मपुत्र: १ ब्रून, १९६६) शीर्षक लेख में नववाक्य के अन्वयन, जिनमें नयी कविता भी शामिल है, अकविता को 'तीसरे विकास-चरण का प्रारम्भ' कहा है । इसी अकविता को श्री माधुर ने अस्वीकृत कविता की संज्ञा भी दी है । मगर एक निष्पक्ष बात उन्होंने अवश्य कही कि इस तीसरे विकास-चरण की कविता में 'वर्तमान वस्तुविषय की दार्ढ्यपूर्ण अभिव्यक्ति की सम्भावना है' और यह कि उसके 'अन्य मन्त्रों के बन्धना जालों में नयी कविता की प्रवृत्ति जैसा पर्यायन नहीं है ।'

[illegible]

मानते हैं तो उनके मयाल में आगामी कविता छायावाद से पूरी तरह बट चुकी होनी चाहिए। किन्तु जब वे अपने उसी लेख में 'नयी कविता के बौद्धिक नयोनमेय' और उसके अन्तर्कथ्य को 'नव छायावाद' घोषित करते हैं तो क्या उनके अवचेतन में परम्परा की बात नहीं होती ?

देखा जाये तो परम्परा जैसी सतत प्रक्रिया का कोई अस्तित्व नहीं होता। होता है सिर्फ व्यतीतोन्मुखी उपलब्धियों को भविष्य में जीवित रखने का प्रयास। परम्परा का प्रवाह या विकास-चरण जैसी धारणा महज एक भ्रान्ति से अधिक नहीं होती। इसलिये साहित्य में स्थायित्व का प्रश्न एक अव्यक्त आरोपित भाव है। वस्तुतः व्यक्त सातत्य कुछ होता नहीं। जो होता है वह व्यक्तिपरक उपलब्धियों का खण्डित समूह भाव। व्यक्ति होता है और उसकी कला होती है। उस कला का न भतीत होता है, न भविष्य। उसकी उपादेयता अथवा अस्तित्वगत सार्थकता समकालीन होती है। स्पष्ट है, व्यतीत का समकालीन नहीं होता। प्रश्न यह है, व्यतीत को जीवित कैसे स्वीकारा जाये ? 'शव साधना' कैसे की जाये ? विगत होती जा रही प्रवृत्तियाँ अथवा शिल्प-शैलियाँ जब स्वयं को व्यतीत मानने से इन्कार करती हैं, तब उनका इन्कार व्यक्ति-सापेक्ष होता है। वह जीने के लिए संघर्ष का प्रच्छन्न प्रयत्न होता है। ऐसा प्रयत्न प्रवृत्ति-प्रधान होता है—व्यतीत की उपलब्धियों को वर्तमान का गौरव बनाकर उसे भविष्य में स्थायित्व देने का आग्रह होता है।

अतीत का रूपान्तरित होता हुआ बोध शीघ्र नष्ट नहीं होता। वर्तमान के एक छोर को वह बड़ी देर तक अपने दाँतो से पकड़े रहता है, और वर्तमान उसे कुछ समय के बाद स्वयं भिटक कर छोड़ देता है। स्पष्ट है, अतीत-मोह मनोगत है—तात्त्विक नहीं। सार्थक सन्दर्भों के अभाव में अतीत तेजी से क्षीण होता हुआ लक्ष्य किया जाता है। वर्तमान की सतत प्रवहमान नवीनता में कविता या कला का जो स्वरूप उभर कर आता है वह परम्परा का विनाश नहीं होता या किसी प्रवृत्ति का विकास-चरण नहीं होता, बल्कि वह व्यक्ति का अपना तत्व होता है, और वह तत्व व्यक्ति के साथ ही नष्ट हो जाता है (हम दूसरा 'निराला' या 'मुक्तिबोध' नहीं पा सकते)। भविष्य व्यक्ति-तत्त्व को विकसित नहीं करता, क्योंकि भविष्य का अपना वर्तमान होगा है। उसके अपने व्यक्ति होते हैं और व्यक्तियों के अपने निजी तत्त्व होने हैं। अतीत में उनका वास्ता बट जाता है। इसलिए 'विकास-चरण' की दृष्टि अपने आप में विरोधात्मक है। 'अ' का 'ब' की ओर जाना 'ब' में 'अ' का विनाश नहीं। एक से दूसरे की ओर बढ़ने की क्रिया में एक दूसरे में स्वयं छूट जाता है। यह विच्छेद मातृमयी नहीं हो सकता। इसलिए परम्परा का प्रश्न या विकास-चरण

की मायबेना एक निराकार प्रतीति है—या एक ऐसी शोहरि है जिसका जन्म उस सामन्ती सम्प्रदाय में हुआ जिसने यक्षानि की जिह्वा होकर बेटे का जीवन मोलने दिया ।

क्या फर्क पड़ता है अगर आज की कविता पर बहस करते समय उत्तर छायावादी एवं 'नव छायावादी' (नयी कविता में सम्बद्ध) के कवियों की चर्चा हो न की जाये ? बार-बार प्रयुक्त किए गये पूर्ववर्ती उद्धरणों को आज के मन्दर्म में याद करने का मोह क्या अनीत में मटे रहने का सूत्र नहीं ? आर्थापना के क्षेत्र में 'पनिगवत' में वर्तमान को सम्बद्ध करने की पद्धति अनीत की वैमानियों को अगल-बगल नेवर चलने की प्रवृत्ति है । इसी अनीत में अनुरक्त होकर नयी कविता का टूटा हुआ व्यक्तित्व वर्तमान की रचना को छूने की चेष्टा कर रहा है । दग-पन्डह वर्ष पुरानी नयी कविता में वह अवविता या अम्बोहत बाह्य मन स्थिति के उद्धारण रोजगार है । प्रयत्नज ऐसे अनेक उद्धारण उगमे भी पढ़ने की कविता में प्राप्त किये जा सकते हैं । बाह्य-माया और शिष्य का फर्क है, माव-स्तर पर महादेवी और बाला की अनुभूति का आवागम क्या एक जैसा नहीं लगता ? इस तरह के कई गह-मन्दर्म प्रमाणम्बन्ध उगमस्थ करना कठिन नहीं होता ।

दरभमल अनीत में हम 'रिनेक्म' करते हैं, जीते नहीं । जैसे मके होने के बावजूद आनन्द के लिए हम नेपोनिघन की कोई फिल्म देख आये या किसी पुरानी हृति को कुतूहल के लिए पढ़ लें । बक्त हुआ तो कुतुब चले जायें या कमरे में बैठकर 'शिवर-एक जीवनी' के कुछ पृष्ठ उलट डालें, ब्रेह्म के अतियथार्थवाद पर मित्रों के बीच चर्चा कर लें, या किसी चित्र-गैलरी में प्रदर्शित पुराने पेंटिंग देख आयें । मगर तेजी में व्यतीत होते हुए वर्तमान में हमें इस स्तर के मनोरंजन के लिए बहुत कम समय मिलता है । व्यक्ति जहाँ वर्तमान में सादात्म्य नहीं जोड़ पाता, वहाँ वह पीछे देखता है । उसकी गर्वन पर कॉलर के बर्दाव एक छाँख उग आती है और पैर 'रीवर्स नियर' में आ जाते हैं । अतीत उसे रस देता है—'इतिहास रस' जो वर्तमान से असम्पृक्त करता है । शास्त्रीय संगीतज्ञों या घरानेदार उस्तादों में यह रस भाव बहुत अधिक होता है । उन्हें इस बात में बड़ा गुल मिलता है कि उनके दादा या परदादा अमुक नवाब या राजा के दरबारी थे । टूटते हुए मूल्यों के समक्ष इस 'रस' का आश्रय हीन भाव में अधिक क्या होगा ?

अविता का लेखक इस सन्दर्भ में यदि महत्वाकांक्षा का शिकार होता है कि भविष्य में उसे प्रस्थापित माना जायेगा, या वह यह समझता है कि उसका हृतिव किसी ऐसी प्रवृत्ति को जन्म दे रहा है या देगा जो किसी महत्वपूर्ण आन्दोलन के रूप में आगामी बाह्य-प्रवृत्तियों के लिए मन्दर्म-विषय

बन सकेगा, तो निश्चय ही वह उस पीढ़ी को अपने में पाल रहा होता है जिससे नयी कविता के बहुत से कवि प्रस्त हैं—(शायद कल किसी के कंधे पर चढ़कर मेरा बीना अहम् विवश हाथ फँताये)। उसके भीतर परम्परा का कोई अंश ग्रन्थि बनकर कसमसा रहा होता है। उसमें वही सम्पाती के दम्न का भविष्य में संवर्द्धित होते रहने का खतरा है जिसका संकेत धर्मवीर भारती ने पकती हुई पीढ़ी के सन्दर्भ में किया है :

कौन हैं ये समुद्र-विजय के दावेदार
कह दो इनमें कि अब यह सब बेकार है
साहस जो करना था कब का कर चुका मैं
ये क्यों कोयाहल कर शांति भंग करते हैं.....

[सम्पाती : कल्पना—(११)]

अतः जब अकविता की बात उठी है, तो कुछ बातों को स्पष्ट समझ लेना होगा : अकविता कालधर्मी कविता है। वह सीमित समय की कविता होगी, क्योंकि उसे भविष्य में भँडे नहीं गाढ़ना होगा। यह सच है कि आनेवाली कविता के लिए उसे आज की कई परतों वाली पीढ़ियों की विरोध-स्थितियों से गुजरना होगा, जिसके लिए उसे भविष्य में अपने प्रयत्नों की दुहायी देने की आवश्यकता नहीं पड़ेगी।

परिवर्त्य काव्य स्थितियों से व्यतीत द्वारा स्वयं को समय-समय पर सम्पृक्त किये जाने की तत्परता एक औदार्य भाव है—अस्वीकृति काव्य-भाव नहीं। ऐसे औदार्य की अनुभूति अकविता के लिए अस्मभाव्य नहीं होगी। क्योंकि अकविता में अभिव्यक्ति के अनेक स्तर सम्भव हैं। भाषा और काव्य में बह प्रतिबद्ध नहीं है, इसलिए 'पलेकजीबल' है। उसमें जटिल और 'टिप्पनी' प्रचिन्नाएँ हैं—सीधी और टूटी हुई बातें हैं। उसकी संवेतना में ऐसे द्विम्ब सम्भव हैं जो 'नवछायावादी' कविता (नयी कविता) के कुछ मुहावरों के करीब हो सकते हैं, मगर उन्हें अकविता की वास्तविक प्रक्रिया का प्रभाव नहीं माना जा सकता। व्यतीत काव्य में भी संयोगवश भाषा के गटके सन्दर्भ मिलना असम्भव नहीं जो निश्चय ही उस काव्य की मूल प्रवृत्तियों से अलग होने हैं।

अकविता गवेष काव्य नहीं है। दायानुभूतिपरक आशोक उमरा स्वभाव नहीं हो सकता। मधु राणो ने नयी कविता की धन तिथि की भूमि में रही। अकविता की प्रक्रिया संतोष जगन के उस भूपात्र में बर गयी है। उमरी स्मरना का स्तर अब भाषापरण तर्क में उतर है। बन्ध बन्धन अपनी बाण की अकविता 'साहित्यिक गार्ह दृष्ट'—धनोक्त नयेने के

व्यक्त करती है या करेगी पर उसकी 'औपचारिक शैली' छोड़ी और विवेक
 शून्य नहीं होगी। शब्दों के 'अर्थगर्भ मौन' के प्रश्न पर अकविता शायद
 'अज्ञेय' में कुछ महत्त्व हो सके, मगर इस हद तक जाना शायद उसे मान्य
 न होगा कि कविता में 'मौन द्वारा भी संप्रेषण हो सकता है' या 'कविता
 शब्दों के बीच नीरवता में होगी' (धर्मयुग, २१ अगस्त, १९६६)। उस स्थिति में
 शब्दों के बीच नीरवता का काव्य 'किसी की किसी पर' अभिव्यक्ति कैसे होगा,
 जिसका आग्रह 'अज्ञेय' ने 'तार सप्तक' के नये वक्तव्य में किया है। . . .
 मगर अकविता की अभिव्यक्ति अपने कथ्य को प्रकाशन के लिए अवश्य
 प्रयोजनीय मानती है। उसके प्रति व्यर्थ का विनम्र प्रदर्शन उसमें नहीं। ●●●

अ (- जास्थायान) गीत और काव्यों पर पड़ी हुई राहें

इस लघुग्रन्थ में नयी कविता के परिदृश्य में गीत की बात कि-
सानी हुई है। रस-मूलक रचनाओं को 'वो आवाज के रिश्ते में न जाए
सकेंगे' का नया अर्थ देने के लिए 'गीत' शब्द को इस्तेमाल किया है। (गिरिजाकुमार
मिश्र) नये गीत-काव्य की कोशिश में प्रतिदिन किया जा रहा है। आपह है
कि गीत को उसकी सामान्य जगह और सीमा में मुक्त करना। यदि गीत
को 'परिभाषा' और उसके 'क्षेत्र विन्दु' में बंद करने पर ही एक ऐसी ही
सम्भावना हो सकती है तो यही सत्य है कि उस गीत का स्वयं क्या होगा ?
भी माधुर 'अन्तर्गत मुक्तता' की रचनाओं को गीत मानते हुए भी उसमें
'स्वानुभूति के साथ, निश्चित गीत-रसोप-और मूल्यमय स्तर पर बदलती
हुई विवेका' की अपेक्षा करते हैं। गीत 'यंत्रमुनी' होने पर आधुनिक होगा,
इस मान्यता के समानान्तर ही उन्हें ठाकुरप्रसादमिश्र के संघात-संस्कारी गीतों
की 'मूल दृष्टि' आधुनिक प्रतीत होती है। अपने विचारों को सत्य के आमा-
मंडल में आसक्त करने पर विशेषण की दिया प्रायः स्पष्ट नहीं रह पाती।
'अभिज्ञानात्म' का आभास स्थान-स्थान पर जिस रचना में मिलता हो उसे
गीत या 'मुक्त गीत' कहना और कुछ कविताओं की मुक्त शैली को गीत के
नवीन संस्कार के रूप में गहला देना, वस्तुतः दो भिन्न तथ्यों के ऊपर सेतु
स्थापना का प्रयत्न है। अपने नवप्रवाहित 'नयी कविता : सीमाएँ और
सम्भावनाएँ' ग्रन्थ के सातवें निबन्ध में गिरिजाकुमार माधुर स्पष्टतः नये लिखे
गये गीतों की नयी कविता के अविच्छिन्न अंग स्वीकार करते हैं (पृ० १२६)।
अपराधगतः इस तर्क का सन्दर्भ वही है जो नवगीत और नया गीत के लिए
प्रयुक्त किया जा रहा है और उसे नयी कविता की गौरवपूर्ण परिणति मानकर
उसके सभी रचयिता अपनी 'गोचरी आधुनिकता' के प्रति आश्वस्य अनुभव
कर रहे हैं। नयी कविता की छायात्मक क्षमता का एक मात्र चोटक एवं
पूरक है नया गीत। वैचारिक दृष्टि से एक पक्ष नवगीत को 'कविता के नये
धरातल की सृज' मानता है। 'जो कुछ व्यक्त करने में नयी कविता की विधा
को चुका हुआ अनुभव किया जा रहा है—या जो कथ्य नयी कविता नहीं
दे पा रही, उसे नवगीत के माध्यम से अभिव्यक्ति दी जा रही है।' इस
संगति से 'नवगीत' नयी कविता का 'विस्तार नहीं' बल्कि उसके समानान्तर,
'काव्य शृंखला की अगली कड़ी' (सहर : कवितांक-उत्तराखण्ड, ६७ : वीर

राजोंद कर्मान ने टानी कविताओं के बहुत-प्रमाणित संग्रह 'आत्म-विश्लेष' में स्वयं की नयी कविता के टापर के बाहर बताया है एवं फिर के कविता की प्रविष्टि की उस टापर की शब्दनिष्ठा ने सम्बद्ध अनुभव दिया है जिसमें 'मंच पर हृदय परिवर्तन के बीच कही जो अंधकार आता है' और जिसका दृष्टि क्षेत्र में होने का भी उस भेद में होने वाले परिवर्तन की लक्ष्य नहीं कर पाता। किन्तु कविता की स्थिति में अन्तर्गत एकात्मता के अंग में उगरी शिराएँ हृष्ट हैं। क्योंकि 'दली हुई कविता संगीत में दूर हो गई है।' संगीत अथवा मंच के इन विमोह के कारण राजीव अपनी कविताओं की गीत कहना समझ करता है। उनमें आदिम कविता माना जादुर तत्व (?) पैदा करने की अत्यन्त कामनाएँ, निष्कारण, छपित रूप में कविताओं के प्रकाशित होने के कारण ('शायद' शब्द के माध्यम) उन्हें 'एन्टी गीत' कहना भी वह उचित समझता है। 'शायद' शब्द ही राजीव के पक्ष में उन्हीं अनेक आशयों से बचा लेता है।

विनिमय कागोश विनिमय ने कविता को मशीन कहा है। मशीन का अपना संगीत होता है। प्रश्न यह है राजीव को जिस गीत शब्द से मोह है उस गीत का स्वभाव यदि परम्पराश्रित है और उसका संगीत यदि प्रगीत विषयक साहित्यालोचन में क्वचित् ध्वनि-मर्यादाओं से सम्बन्धित होता है, तो क्या आदिम पक्ष क्या होगा? आदिम संगीत सीमित स्वरों का अनघट संगीत है। उससे आबद्ध गीत (जो वस्तुतः साहित्य-सम्मान व्याख्या के अनुसार गीत नहीं होते) ईमानदार अभिव्यक्ति हैं। जहाँ तक गीत लिखने का सम्बन्ध है जगदीश धनुर्वेदी और कलाश बाजपेयी ने भी गीत लिखे हैं, रेडियो के लिए बहुत से नयी कविता वाली ने गायी जाने वाली बंदिशें रखी हैं। व्यक्तिगत रूप से आदिम जीवन और उसके अनघट संगीत के बहुत करीब होना अलग बात है। लेकिन उस संगीत को जो लोग मानसिक रूप से भोगते रहे हैं यदि उनकी गीत रचनाओं को विश्लेषित किया जाय तो तथ्यों के वैचारिक आधार हमें निराश ही अधिक करेंगे। कपनी और करनी का अंतर समूचे तथ्यों की उपस्थिति में स्पष्ट हो जाता है। फिर भी तथ्यों के एक बड़े अंग के ठीक विपरीत 'एन्टी' की परिवर्तना बुरी नहीं हो

सकती। राजीव का 'एण्टी' होना स्वानाविक है। जानकारी के लिए कुछ स्थूल तथ्य हमें अवश्य आकर्षित करते हैं। नयी कविता के कवि प्रकृतिपरक मानावरण एवं 'प्रेस्टोरल नास्टोल्लिया' से बाहर जाने के लिए छुट्टाते रहे हैं। आरम्भ में कई प्रतिष्ठित कवियों ने अपने शोध प्रबन्धों के लिए जिन विषयों को चुना वे खोरुपरक साहित्य विचारों एवं मध्यकालीन प्रेम मार्गीय प्रबन्धों से सम्बन्धित रहे। भारती ने 'सिद्ध साहित्य' के माध्यम से अपने नाविक्य को उपलब्ध किया। कई समकालीन कवियों की प्रारम्भिक हवि संत साहित्य में रही। अध्ययन के हित में इस रुझान की प्रतिक्रिया, अन्वेषण एवं प्रबुद्ध चेतना-की भित्ति पर अनुचित नहीं हुई। तथ्यावधि नयी कविता की उपलब्धियों में गीत का जो जंग अवशिष्ट है वही उसकी प्रेरणा का केन्द्र बिन्दु है। उसे अब एक वास्तविक आयास प्राप्त होने लगा है। 'आत्मनिर्वासिन' की प्रथम टिप्पणी में राजीव का आग्रह है कि (श्री माधुर भी जिसका अनुमोदन करते हैं) 'गीत नामक विद्या को आधुनिक संवेदनशीलता से सम्पृक्त किया जाना चाहिए' (पृ० १०१)। इस प्रश्न को धौटूम भी हल नहीं कर सके। एक पुरानी सज्जा को नया रूप प्रदान करने जैसा यह प्रयास मनोरंजन के लिए उपादेय मिष्ट हो सकता है। मगर आदिम कविताओं-सा जादूई तत्व शायद (मुझे भी इस स्थिति में 'शायद' शब्द का ही उपयोग करना उचित होगा) कविता को अकविता के नजदीक लाये। इसमें केवल समग्र वित्तेष अपेक्षित है, विस्तार या क्रमागत विशाल नहीं। अतएव तर्क की द्विधात्मक स्थिति में श्री माधुर का नयी कविताओं को एक सीक से जोड़ना शायद बेग़ा ही है जैसे राजीव का अपनी कविताओं को 'एण्टी गीत' सम्बोधित करना। यह ऐसा ही एक तथ्याव है जिसमें कविता को 'पासटाइम' या भगीन कह देना। मैं अपनी बहुत-सी रचनाओं को अकविता कहता हूँ और शेष कई पंक्तियों के समुच्चय को 'बोताव'। अकविता शब्द पारिभाषिक गंजा के रूप में नयी कविता, गीत और नवगीत जैसे उद्बोधनों के अन्तर्गत लगी जा रही समानधर्मी रचनाओं से भिन्न एक मात्र अलग स्तर की रचनाओं के लिए अब प्रयुक्त किया जा रहा है। 'अ' की संगति इस माने में मात्र अस्वीकार की नहीं रह जाती है। उनमें निषेध का आरोप कविता का निरस्तार नहीं है। निषेध के मूल सामाजिक अधिक है जो कथ्य, माया एवं स्वप्न परिवृत्ति में प्रवृत्ति अभिप्रायों और वामी उपररणों से मुक्ति के प्रयत्न मात्र ।

हमने ये गीत अपना गंधीय गीत देना है, यह विषय अलग में विचार करने योग्य है। पत्रि संवेतो में भी हम गंधीय को लिखते हैं। मगर राजीव का गीत मात्र शायद कविता के स्तर पर एक बालक अंतर्गत

को मनाहिन किसे है, और जब वह अपनी रचना को 'एण्टी गीत' कहता है और कविता के सामाजिक दायित्व का स्पष्टीकरण करते हुए स्वयं को नवमविप्लवादी (नियो प्यूब्लिश्ट) मानता है, तो अप्रत्यक्ष रूप में वह अपने कृति में व्यक्त होने हुए अव्यक्ता भाव को ही वही स्वीकार करता है। प्रसट है, 'आत्म निर्वाणन' की अनेक कविताओं और कविताओं की आंतरिक प्रतिया अव्यक्ता की ओर उन्मुख है। गीत और अव्यक्ता की प्रक्रियाएं यहाँ दो अलग दिशाओं और मानसिक दृष्टि में विभिन्न प्रेक्ष्य कोणों में सम्बन्धित हैं। प्रक्रियाओं के दो भिन्न आधार हमारी विधाओं के अंतर और बाह्य दोनों को समान नहीं रहने देते। गीत का अपना अस्तित्व है। अव्यक्ता उसे विनष्ट नहीं मानती। किन्तु, यह स्पष्ट अनुभव किया गया कि उसी आंतरिक प्रेरणा अधुनातन चेतना को पकड़ पाने में कमजोर पड़ गई। मगी कविता और गीत का गामंजस्य उसकी इसी अगमर्थता का धोका है। वह बीच की स्थिति में रही, किसी वस्तु मध्य को नहीं पा सकी।

अधिक नहीं। इसे चाहे उपन्यास कहने से किसी को सन्तोष होता है त किसी भी चिन्तक को आपत्ति नहीं होनी चाहिए। नयी कविता के लिए सिर्फ यही बचा है।

साहित्य जिसका व्यवसाय है उसके लिए साहित्य से निर्वाचन कठिन होता है। प्रतिबद्धताएँ उसके कृतित्व को बौद्धिक मर्यादाओं की घुम्बकीय आस्थाओं में प्रथम देती है। इस कोटि की भावभूमि का सृजन बहुतेरी कुंठाओं से ग्रस्त होता है। अतीत की उपलब्धियाँ उन्हें और भी गहरी बना देती हैं : पिसे हुए रेकार्ड में पड़ी किसी खरोंब में उनके कृतित्व की हुई 'ट्रैकबैक' करती रहती है। उसका पता सिर्फ उन्हे चलता है जो उस स्तर की प्रतिबद्ध यशाकांक्षाओं और उन्हे उदात्त करनेवाली पारस्परिक-सद्भावों संयोजनाओं से अलग हैं। राजीव के लिए साहित्य कभी पेशा नहीं रहा। उसने साहित्य से ईमानदारी का सम्बन्ध रखा और निष्ठा से निभाया। साहित्य से उसका 'स्वेच्छित निर्वासन,' लगता है, उसकी राजगी का ही रहस्य है। यह निर्वासन मुद्राराक्षस का समूची काव्य-प्रक्रिया और परम्परा सम्मत साहित्य व्यवस्था से बाक आउट नहीं, बल्कि एक संघर्ष है जिसे व्यवस्था के बीच रहकर एक संगति दी जाती है। निर्वासन की यही प्रतीति उसके भावी सृजन की वास्तविक भूमिका है। मैं इस आंतरिक प्रक्रिया को सृजन के हित में आवश्यक मानता हूँ, क्योंकि प्रक्रिया का आधार—स्वेच्छित निर्वासन—परिस्थितियों द्वारा दिया हुआ अवसर है जो सतत सैतन-प्रक्रिया की एकरसता से लेखक को मुक्त रखता है। राजीव के साथी इस अवसर को भोग नहीं पाये, अधिक लिखकर भी वे पिछड़ गये। निर्वासन का सही प्रभाव राजीव ने अपनी कविताओं में पाया। उनके द्वारा उसने एक बड़े अभाव की प्रति कर दी.....

विसंगतियों की सामाजिक स्थितियों में आत्मनिर्वासन एक प्रस्त चीज ही है, व्यक्ति परक निर्णयों की साकेतिक कविता है। राजीव की कविता में प्रश्न (सोटे सिक्के को सार्यकता हूँ भी तो कैसे हूँ? लोग भीड़ क्यों हैं, जुलूम भी नहीं बन जाते?), सामाजिक शंकाएँ हैं (उनके देशभक्ति की बातें भारत ही मुझको लगता है/वि अभी छुरा भोक दोगे, अथवा 'डाक्टर मुद बना इलाज कर रहे हैं/मुझे जिन्दा ही मुर्दाघर में छोड़कर') उपचार के आरोधों के लिए प्रतिप्रश्न हैं और मित्रों की कविताओं के सम्बन्ध में वक्तव्य हैं :

मेरे मित्र, नग्नता पर कविताएँ लिख सजते हो,
भोग नहीं सजते, सब स्त्रीलिङ्गों-मुल्लिङ्गों के
द्वारों पर भारत मुरझा का ताला जड़ दिया गया है,

माह्वारी गाते ये मारे दिवानिया हैं तुम्हारे,
मैं मानसिक मैथुन में विश्वास नहीं करता ।

[आत्मनिर्वाचन, पृ० १५]

मगर वक्तव्य परक कविता अथवा कविता में यत्र-तत्र आने वाली वाक्यपंक्तियों में कविता का अंश कितना होता है ? ऐसी बात जो सहज गद्य में अधिक साफगोरे से व्यञ्जित होती है, कविता के बाह्य रूप में उमका उपयोग अथवा कवि की ओर से उमका आरोप एक प्रश्न उपस्थित करता है । यह प्रश्न केवल राजीव शक्सेना की कुछ कविताओं, सामकर 'आत्मनिर्वाचन' के उत्तरार्द्ध तक ही सीमित नहीं, उनसे इतर हिन्दी की भी कविताओं के सम्बन्ध में उतना ही उल्लेखनीय है । कैलाश वाजपेयी जब निजी विद्वेष—तिक्तता को मीचे-सीधे व्यक्त करने लगता है तो उमका असाज वक्तव्य के निष्कट होना है और कविता आरोपित रूप में दर्शन की किसी अव्यक्त प्रतिक्रिया का स्पर्श करती जान पड़ती है :

देह में देह बनानेवाली देह की तलाश में
सारा बबेला • •

[शून्य-चिकित्सा]

दुनिया निबलती है एक सूराल से
हाथ पैर मारकर
अहमास करके
पिट जाती है एक दिन मुट्ठी गन्ध में

[शून्य-चिकित्सा]

आज की कविता में प्राप्त बढ़ते-अभिप्राय गली और सड़कों के मोर, नदी, समोहों आग, आधारा औद्धत्य, कंकन परक नगर मन्दर्भ, घुम्रा और बंद कमरों की छुटन, सर्प-मन्दर्भ, हत्या, मृत्यु यंत्रणा, जिज्ञासा चित्रों और धन्नु-गिनियों के कई आम प्रगंगों में आवर्तित होते रहते हैं । कुछ कविताएँ ऐसी लगती हैं मानो बहानी की कुछ पंक्तियों को छोड़कर कविता के रूप में रग दी गयी हो । भीतर बही राजनयिक वक्तव्यों का प्रभाव होता है एवं स्थितियों को एक कवि की तरह अनुभव न कर पाने के घमाव में बहानी के ढंग की अभिव्यञ्जना अत्यन्त सरल होती है । उदाहरण के रूप में निम्न कविता की आरम्भिक आठ पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं -

गली भेटी है बब से
जहाँ हजारों प्यासे पद-चिह्न
गुजर गये हैं एक दूसरे को कुचलने हुए
मार लाया एक कुत्ता पड़ा रहना है

जो यों ही रह रह कर भूँकता है
 और यो ही चुप हो जाता है
 एक बिजली का सम्भा गाढ़ गया है कोई
 जिसका बल्ब बक्सर टूटा रहता है

[रामदरश मिश्र : गलियाँ और सड़कें]

ये पंक्तियाँ कुल मिलाकर एक चित्र-स्थिति की खोज हैं, कविता नहीं है ? हिन्दी कहानियाँ कई ऐसे चित्र प्रस्तुत करती हैं, सिर्फ उन्हें तोड़कर मुक्त शैली में विभाजित करने से उक्त पंक्तियों के ढंग की तथाकथित कविताएँ सहज बन सकती हैं ।

राजीव सबसेना की कविताओं में एक जगह मुक्तिबोध का 'ब्रह्मराक्षस' अतीत से प्रगट और भविष्य में ओझल होती हुई सीढियों पर आकर वर्तमान को प्रश्नों के बीच अकेला छोड़े देता है (कलेंडर के पृष्ठ वर्तमान को बाँधेंगे कहाँ) । इसलिए दो छोरों के बीच की स्थिति राजीव के आत्म निर्वासन का कृतित्व है :

हर शून्य पूर्ण है अनगिनत अभावों से
 रूपातुर सम्भवों से । हाँ एक ना है,
 और ना एक हाँ है, जिनका योगफल
 हाँ-ना दोनों नहीं है । ठहरें हुए क्षण हैं
 एक बेचैन गति का विशिष्ट रूप ।

(पृ० २२)

व्यक्तिव के भीतर सम्भावनाएँ जन्मती हैं । आस्तित्ववादी दर्शन पर आज हमारी आस्थाएँ ठहरती नहीं । नियेध की नियति सारम-रक्षा के लिए है । राजीव का अनुभव है कि 'काल एक सुविधा का भाप है/हमारी गति का, काल कोई नहीं, हम हैं ।' और इसी तरह के बचनों का-सा प्रभाव राजीव की कविताओं में बहुत जगह है । उसकी बेतना तनाव-शून्य स्थितियों को पाने के लिए व्यग्र है । यह स्वास्थ्य का लक्षण है । यही मान अरविना के एक अंश को छूती है, क्योंकि अरविता में जो तितलना है वह सामाजिक विमर्शनों से पलायन नहीं, कामू का स्वप्न-जगत नहीं, सार्थ का आत्मिकवादी दर्शन नहीं, बल्कि वह ऐसी प्रतिविम्बा है जिसे व्यवस्था की प्रभावित करनेवाली 'अर्थ' गर्वी पीढ़ियाँ हमलिए बनाए रखती हैं कि प्रबुद्ध बेतना उनके मंगलित पदचक्रों के बीच दरारें न डाल पायें । व्यवस्था का क्षिण इसी में है कि कविता, सिर्फ कविता ही नहीं, अन्य कला-विधाएँ भी, आत्मिकवादी भित्ति पर उद्भूत भविष्य एवं अनुनायक नटवाजियों की ओर आहूत रहे । रंगन के बतौर मन्त्र का एक प्रबुद्ध संत कलाओं में कुछ ऐसा ही अदृश्य मोह भरना रहे और उसमें सत्त्व नहीं पा गये, जिनके पा गये

पर व्यक्तियों के एक बड़े जंग को धरने जाह्न होने का गगन है। क्रांतिकारी, गीन्दर्य प्रविजोन्मिता, क्रांतिकारियों में आर्य रंगराजी आदि सभी व्यक्ति की टूटन को प्रमाणित करने हैं। उनके पीछे व्यावहारिक पड़ाना का पता नहीं चलता। चेतन व्यक्तित्व जो हमें समझ पा रहे हैं, वे संस्था में कम हैं और उन्हें अपनी बात कहने के लिए साधन प्राप्त नहीं हैं। उनके लिए अस्तित्व की यह लड़ाई हम माने में व्यक्तित्वहीन है, गुंवारी है, मंडित है। हम दृष्टि में कृत्रिम के एक अंग का मूल्य 'एन्टी गीत' परा है, कविता में बाहर है—अविता परक है। धर्मोद्धार एवं अमंगीतान्त्राता उनके निशान के कारण घाते हैं। कुछ दिनों पहले विरामों के एक वक्तव्य में हम बाल्य का संकेत हमें पिन चुका है।

'आत्मनिर्वाणन' में एक दान्तिविश गीत (एक तिलकट का गीत) और तीन कमजोर कविताओं—गात्रारम, पुष्प प्रिया का गीत, और मुक्ति गीत—को छोड़कर दोष रचनाओं के पीछे यममर्षण का चिन्तन है। तथो में गुम्फित आक्रोश को संयत राहों की तलाश है। नई अमिप्राय गीतात्मक मित्राज के होने हुए भी भाषा के स्तर पर कथ में नेत्र और सामाजिक सन्दर्भ से बड़ा है। सभी गन्दर्भ इतिहास की रंगों को छूने हैं, आध्यात्म की धुंध को धीरे हैं और राजनयित्री योग्यनेपन का विरंगपण प्रस्तुत करने हैं। कविता जब एक सतह में प्रवृत्त होती है और विचित्रता का ताराज समस्त विसंगतियों और विचित्रता के ऊपर उठता है तो राजीव सम्मेलन हम निष्कर्ष पर पहुँचता है जो शायद सभी को मान्य न हो

इतिहास के अनुभव में गुजर कर मैंने देख लिया

आगे समता के उपवन है

[पृ०-६६]

'परिवेश में प्रति निष्प्रियता हमारा धर्म नहीं है, सक्रियता हमारा मनु मरमा है' (टिप्पणी, पृ० ६८)। तटस्थ-विशेष से बाहर हम आकावादी स्वर में एक गडक भी होता है जो परिवेश से ही उत्पन्न होकर हमें रोमैन्टिक दृष्टि देता है। यह दृष्टि समाज-सापेक्ष होती है। वर्तमान परिवेश के साथ निर्माण को जीना सक्रिय दृष्टि है, किन्तु अतीत के अविश्वामी अहंमास की व्यक्ति कहीं तक अनुभव करना रहे? आवश्यक है कि उसे एक मकर की तरह हमारा स्वभाव उसे मरे सन्दर्भ देता ही रहे?

यह सब है कि कविता की पूर्ववर्ती स्थिति निष्प्रियता की है जिसमें मध्ययुगीन रोमान्स और प्रहसनपरक आबनिर मोह पड़ता रहा है। वर्तमान स्थिति की सक्रियता राजीव की रोमैन्टिकता नहीं है। उसका अमल्योप एक शास्त्रीय विरोध है—वेबनी है और प्रयोधानुर मनुजन है। 'आत्म निर्वाणन'

की नयी कविताएँ इस बात को प्रखंडतः प्रमाणित करती हैं। अपने शब्द चातुर्य से वह चौकाना नहीं चाहता। घृणा ने हमारी कविता को बहुत ढँक दिया है। व्यक्ति स्तर पर यह घृणा कविता में फूटती है, तब लगता है, राजीव वक्तव्य का सहारा ले रहा है। 'राहे चलती रही' संयोग से कविता कम और वक्तव्य अधिक है। राजीव इस विवक्षा को संयत भावोश और संघर्ष के सामाजिक पक्ष दोनों को ही अपने समक्ष रखकर अतीत और भविष्य की ओर देखता है। फिर उसे अपने कंधों पर पड़ो परम्परा की बाँहों का अहसास होते ही वह यकायक स्वयं को वर्तमान विसंगतियों के मध्य पाता है। उसका कहना है कि 'आधुनिकता एक विशिष्ट बोध है जो सम-सामयिक जीवन की सार्वभौमिक चेतना के साथ भविष्य में चरण रखे लड़ा है।' उसके लिए वर्तमान व्यर्थ हो जाता है। नगरबोध उसे एक घिसा पिटा नारा लगता है जिसने अपना अस्तित्व खो दिया है। उसके प्रतिमान ढूँढ़े गये हैं। उसके विषय जड़ हैं। उसका बाह्य चौकाने वाली उक्तियों की पकड़ में अब नहीं आता। वह एक पुनरावृत्त होते हुए अभिप्रायो में जी रहा है। जहाँ तक समूची सभ्यता के रिश्ते की बात है, हमारी चेतना केवल नगर में ही व्याप्त नहीं, नगर के बाहर भी है। मगर आधुनिकता और महा-नगर (?) जो इसमें अब हैं भी और नहीं भी हैं, ऐसी वासदी हैं जो दोनों में वस्तुतः नहीं हैं :

कहाँ नहीं है मोर्चा
कहाँ हो तुम
तुम्हारे हाथ कौन से हैं ऐ दोस्त
मेरे हाथ स्वीकारो

[मेरे हाथ स्वीकारो, पृ० ७६]

सन्दर्भ सामग्री : १. आत्म-निर्वासन तथा अन्य कविताएँ—राजीव सक्सेना (राजकमल प्रकाशन, दिल्ली); २. नयी कविता सीमार्ग और सम्भावनाएँ—गिरिजाकुमार माथुर (अन प्रकाशन, दिल्ली) १९६६ तथा ३. 'नहर' (अनमेर) ५ कवितांक १९६७।

बाहर निकलने की छटपटाहट... कविता

बाल-वयस में साहित्य की प्रवृत्तियों को विवशित करते हुए हम दमकों और यद्ध-दमकों तक आ गए हैं। मानो समय के छोटे-छोटे परिवृत्तों में साहित्य की प्रायोगिक स्थितियों के परिवर्तित होने हुए रूपा को पाठक के हित में अंकित करना आवश्यक हुआ हो, और यदि ऐसा उचित सम्झा भी गया, तो उन्हें व्यक्त करने का दायित्व उन्हें ही लेना पड़ा, जिन्हें इस प्रकार का पारंपरिक विनों विनिष्ट स्तर या गमवेत व्यक्तित्वोंकाक्षा के पक्ष में आवश्यक प्रतीत हुआ। 'नार सतक' के गए संस्करण में अज्ञेय की एक कविता है, जिसकी शुरुआत इस तरह होती है—'दूर दूर दूर - मैं वहाँ हूँ।' स्पष्ट है, इस पंक्ति की अर्थगर्भ-ध्वनि वर्तमान से विच्छिन्न है। 'अज्ञेय' मचमुच वहाँ है? या उनका 'वहाँ' किस जगह स्थित है, उसकी खोज करने की आवश्यकता अब केवल अनुसंधितियों का काम रह गया है, कविता के पाठक या सज्जनधर्मा व्यक्तियों का नहीं।

बाल-वयस की बाल बली है, तो राजकमल चौधरी की लम्बी कविता, 'मुक्तिप्रसंग' कम-विच्छिन्न रचना-प्रयास में अपने समय के दो विभाजित अन्तरालों को जोड़ने वाला एक सेतु है। 'मुक्तिप्रसंग' के प्रारम्भ में 'अज्ञेय' के एक पत्र का अंग छापा गया है। उसकी दो पंक्तियाँ हैं 'मृत्यु का स्वीकार एक गहरी आवश्यकता है। स्वीकार के बाद मृत्यु को हटाकर एक ओर रख दिया जा सकता है, और जीया जा सकता है।' निश्चय ही 'अज्ञेय' ने एक प्रौढ़ बात कही है, जिसे बिना लम्बी आयु के अनुभव नहीं किया जा सकता। यह बात साधारण व्यक्ति की अनुभूति को प्रकाशक स्पर्श नहीं करती, बल्कि लेखक ही इसकी संवेतना को महसूस कर सकते हैं। आज की तीव्र गत्यात्मक समय-व्यवस्था में शायद लेखक के लिए अनुभूति के इस महत्वपूर्ण पक्ष का सचेत उपलब्ध करने के लिये प्रतीक्षा की आवश्यकता नहीं। उसे पकड़ने के लिए आयु के अन्तरालों से अधिक गुजरना जरूरी नहीं लगता। उसे वह सब अलगाव में सुलभ है, वह कम उम्र में जो भोग लेता है और तेजी से अनुभूति की कई स्थितियों में गुजरने के बाद जो प्राप्त करता है, उसे, प्रकट है, पूर्ववर्ती पीढ़ी ने निश्चय ही घीमी गति में सरकने वाले समय की लम्बी अवधि में उपलब्ध किया है। अतः अनुभूति की ईमानदारी अब उम्र में इतनी बढ़ नहीं होनी जिनकी समय की गत्यात्मक सापेक्ष स्थितियों में सम्पूक्त होनी हैं। आज व्यक्ति जल्दी

टूटता है, जल्दी बिखरता है, विसंगतियों की भीड़ में चलता है और खंडित होकर मुश्किल से जुड़ता है और उस जुड़ने के क्रम में उसे बहुत कम विश्वास होता है, अर्थात् दशको और अर्द्ध-दशको में बंटा हुआ समय अनिश्चय की स्थितियों का समय होता है। इसलिए वह भृत्यबोध को बार-बार अपने भीतर आवृत्त करता है और जीने के उपक्रम में थोड़ा विश्वास जुटता है। 'मैं अपने अतीत में राजकमल चौवरी नहीं था' ('मुक्ति-प्रसंग' की भूमिका) — इस वाक्य में क्या नए व्यक्ति के रूप में जीवेच्छा का मोह नहीं? आतिर राजकमल के व्यतीत और वर्तमान में फासला ही कितना है! मगर समय के इस विभाजित रिश्ते में जब परम्परा के सम्बन्ध सूत्रों की बात उठाने जाती है, तो 'कयनी' और 'करनी' में समझौते की भूमिका खंडित नजर आती है। औषड़ों और सोमियों की परम्परा में बीट और क्षुधितों की अधिकांश रचनाओं को अंधी गलियों में ले जाने की कोशिश में सानवें दशक का मध्यान्तर भी नहीं हुआ था कि राजकमल को असली स्थिति का अहसास हो गया :

देह की राजनीति से विकट सन्निकट और कोई

राजनीति नहीं है संजय !

अस और अफीम की राजनीति यहाँ में शुरू होती है

—(मुक्तिप्रसंग पृ० १८)

सुरक्षा के मोह में ही सबसे पहले भरता है आदमी

अपने शरीर के ईदंगिदं

—(मुक्तिप्रसंग, पृष्ठ ३१)

हिन्दी में लम्बी कविताओं के लिए मुक्तिबोध को बहुत बदनाम किया गया। उनकी ओर हिन्दी के 'दरौंगाओं' (यह शब्द मुक्तिबोध ने आलोचकों के लिए प्रयुक्त किया है) की सहानुभूति उस वक्त गई, जब उनकी काव्य संरचना का समय उन्हें सोझकर अस्पताल में ले आया और फिर अस्पताल में मिर्फ कविता के ही बिम्ब नहीं दिए, लम्बी कविताओं के लिए समुचित भूमिकाएँ भी प्रदान कीं। इधर 'मुक्तिप्रसंग' की तीव्र प्रतिक्रिया हुई। थोराम शुक्ल ने चौकानेशाने शीर्षक के अन्तर्गत एक लम्बी 'अस्वीकृत कविता' आन्द्रे ब्रेतों के अतिथिपर्यवाद के 'स्वचरित लेखन' में संस्पर्शित घोषित करते हुए निम्न दावा की। शुक्ल ने अपनी इस कविता (मरी हुई औरत के साथ संभोग) को कवि-द्वारा लिखी गई नहीं, बल्कि 'अन्तश्चेतना' द्वारा लिखी गई कविता बनाया है। यह 'अन्तश्चेतना' बसतुतः बंगो है, जो कवि को सामूची संरचना के मध्य पैदा किए जानेवाले सापाम 'डेलीरियम' के पैटर्न के लिए पूर्णतः उत्तरदायी

[illegible]

अब कविता अस्पताल में पड़ी कराह रही है
 मैं उसकी जान बचाने के लिए खून दे रहा हूँ

दरअसल, कविता को अब वृद्ध खून की आवश्यकता नहीं। नए सन्दर्भों से सायास जुड़ते रहने में भी जो खतरा है, वह लिखनी रोमैण्टिकता का आरोपित आभास है। उसका ओढ़ा हुआ अहंसात्मक व्यक्ति का 'परिवेश के प्रति पुंसत्वहीन समर्पण' में होता है। राजीव सक्सेना ने इस बात को सक्ष्य किया है कि हिन्दी के अधिकांश कवि गाँव या छोटे कस्बे के वासी हैं और उन्होंने नगर को जिस रूप में देखा, वह एक विडम्बनात्मक आधुनिकता का पर्याय बन गया। अतः आधुनिकता के आधृत पक्ष व्यक्ति की निजी, साधनात्मक मन-स्थितियों के साथ बनते-बिगड़ते गए हैं। कई मान्यताएँ किस रूप में आधुनिक हैं भयवा अनाधुनिक नहीं हैं इन्हे कहने में सन्देह की सम्भावना बहुतों को महसूस होती रहती है। एक आधुनिकता वह है जो प्रायोगिक स्थितियों में विधाओं को वैचित्र्य की ओर ले गई और जिसे दिमागी एवं अतलातल मन स्थितियों की पतों से सम्बद्ध किया गया। आधुनिकता के इस पक्ष में प्रबुद्ध वर्ग को एक बड़े प्रबुद्ध वर्ग ने वास्तविक समस्याओं से विमुक्त कर दिया। लगता है, इसमें कहीं उच्चस्तरीय पड़पन्न गुम्फित है। बुद्धिवादी वर्ग का जो बड़ा अंश इस भ्रांति का शिकार होकर अपनी पराजित स्थिति में सुख लेने लगा है, उसके साहित्य की प्रयोजनीय महत्ता क्षीण हो गई है। आधुनिकता को यदि नवीनतम सन्दर्भ दिया जा सके और उसे व्यक्ति-सापेक्ष सामाजिक सम्बन्धों की ओर मोड़ा जा सके, तो कदाचित् कविता को सही मानने में अकविता की दिशा ही दी जा सकती है। आधुनिकता के प्रचलित बिम्ब और सन्दर्भों में व्यंजित सम्बन्धी कविताओं का सिलसिला राजीव सक्सेना के संग्रह 'आत्म-निर्वासन तथा अन्य कविताएँ' में कुछ परिवर्तित हुआ सा जान पड़ा। उन्हें अभी गीत के जादू से मुक्ति नहीं मिली। इसलिए वास्तविक आधुनिकता के जन्म की प्रतीक्षा में गमनेवाले उस जादू की आन्तरिक प्रतीति को 'ऐन्टी गीत' कहा है। यह असंतुलित प्रतिक्रिया है और शायद सही विश्लेषण नहीं है, बल्कि आरोपित आत्म-निर्वासन है। राजीव सक्सेना अपनी पीढ़ी को 'अनेक कवितावादी' पीढ़ी मानते हैं, जिसमें बहुत-कुछ है, 'बायरन' है, 'ऐन्टी-बॉयोटेक' है, रोगपरत घोंघे हैं, अस्पतालों की गंध है, डाक्टर हैं, नर्सों की पिण्डलियाँ हैं, जाँघें हैं, मवाद है.....मगर इन सारी 'अन्यथावादी' अश्रुती ममृति से मानेता की पीढ़ी अलग है :

..... और मरीज गदा घोंगना है
 स्वस्थ देह के लिए देह के लिए

छोटी पत्रिकाओं में जो साहित्य छपता है उनके प्रति प्रायः बयस्कों का ध्यान नहीं जाता। कई उम्रे पढ़कर भूल जाते हैं, क्योंकि उनके सन्दर्भ व्यावसायिक पत्रिकाओं के सन्दर्भ नहीं होते। क्या दृष्टि और व्यापार में अब किसी सन्तुलन की ज़रूरत आ पड़ी है? यह सच है कि एक बड़ा वर्ग व्यापारिक स्थितियों की विमर्शिता में धुंधला है, मगर उसकी खुशी क्या आदमी की बमली खुशी है? मुद्दूर मध्यप्रदेश से ड़धर कुछ समय तक एक साइकोस्टाइल पत्रिका 'संग्रहण' प्रकाशित होती रही है। उसके एक अंक में घोषित किया गया है कि 'आज की पीढ़ी सिर्फ़ तीन मिनट के अल्प समय में अपना सम्पूर्ण जीवन भोगने के लिए अभिशप्त है।' क्योंकि हम इमारत के बाहर निकल जाना चाहते हैं। 'बाहर निकलने की छटपटाहट हमारी प्रतिबद्धता है... बरना पहले ही मिनट में हम समवेत हटका कर लेते.....।'।

"मगर अनिश्चितता के बीच जीता हुआ आज का आदमी जीवन में प्रतिधियाएँ सलाशता रहता है। वह आत्महत्या के अस्तित्व को एक ड्राम के टिकट से अधिक महत्व नहीं देता।" (हर्ष संक्रान्त २)

इस क्रम में समूची अनिश्चितता, संक्रांस, अर्थहीनता और शब्दों के नए बल छाए हुए अर्थों में कुमारेन्द्र पारस नाथ सिंह की एक बात दृष्टिगम्य है। 'हमारा जिन्दा रहना इस बात पर निर्भर करता है कि हम किन्ने सभ्य और सुमंस्कृत हैं, वह इस बात पर निर्भर करता है कि बाज़ार में बिकनेवाली वस्तु बनने में हम वहाँ तक इन्कार करते हैं।' शायद इन्कार करने की क्षमता बिकनेवाली वस्तु में नहीं होनी, क्योंकि 'बैचटम से तुलसी की ओर लौटने में उसे आसानी होती है।'।

चिन्तु बैचटम की प्रवृत्ति मरीजों में भरे अस्पतालों की ओर आकृष्ट होते हुए हिन्दी-बलिता में आबकल 'वही बहुत अन्दर' सिर्फ़ नमों में ही क्यों गूँजती है? और मुद्राराक्षस की केवल शब्दों की बजाय ध्वनियों में ही अविना क्यों नजर आती है? शास्त्रीय संगीत में तराना गैंगों क्या ऐसी ध्वनियों के रूप में बलिता की आवाजमयता नहीं हो सकती? ध्वनियों का छपने में क्या सम्बन्ध? अगर सिर्फ़ अहसास की बात है तो बलिता में उसकी भाषा की सौमित्र मोहन की यह पंक्ति क्या एक नाम चिन्म की ध्वनि में परिचित नहीं करानी :

गुनगुन हरापन चिन्मो बार परल बदल गया
देने के लिए अनादिता

तो बरनुग्धिया यह ॥ चि मय को पहचानने के लिए मनोविज्ञान की रबीहण मान्यताएँ ब्यर्थ हो चली हैं :

बरसों तक गाय साथ रहने के बाद

एक मुवह स्वर्य को

सहमा पितासो के चित्र में पाना

पेदार नाथ सिंह की इन पंक्तियों में बद्ध मन स्थिति ठीक वही है, जो राम दरश मिश्र की 'छाशों के बीच जीवित होने की पीड़ा' में अनुभव हुई, यह जानते हुए कि 'कुर्मियों पर, तस्त्वों पर मुट्टें बिछे हैं' या 'पीव रास्तों में लट्ठे से गड़े हुए धरधराते हैं' और 'कठघरों में हर काती छाया के साथ भगवान पड़ा किया जाता है।' तब अगर कुमारेश्वर पारस नाथ सिंह एकदम गालिस गद्य में कविता की शुरुआत में करें..... "एक निहायत बेहूदे आदमी हो तुम । मेरे मुँह पर इस तरह न बका करो । धुप रहो, धुप रहने में ही खैरियत है.....।"—तो शिकायत के लिए क्या स्थान शेष रह जाता है ?

विक्षुब्ध होने का यह भी एक अन्दाज है । प्रश्न स्थितियों को ग्रहण करने का है । मुद्राराक्षस को इन सबसे कुछ भी नयापन नजर नहीं आता । उसे अकविताओं और अकहानियों में ज्यादातर कविताएँ किशोरी नायिकाओं के बारे में लिखी गई प्रतीत हुईं । ऐसी शिकायतें पकी बुद्धिवालों को सदा से होती रही है । उनके लिए यह स्वाभाविक भी है । मगर उनका क्या किया जाए, जो कविता को व्यवसाय का लिबास पहनाते और व्यवसाय से जुड़कर प्रकाशन-व्यवस्थाओं द्वारा उन्हें प्रचारित करते हैं । पुरातन लेखन भी इस व्यवस्था में अत्याधुनिक करार दिया जा सकता है । बताया भी जाता है कि आधुनिकता का आयु के पुरानेपन से सम्बन्ध नहीं होता । "बसों में चलते-फिरते स्पर्श अकस्मात् स्पर्शाओं पर सरकते हैं और स्टैंड पर उतरकर खो जाते हैं ।"—(राम दरश मिश्र : एक और दिन)

"एक अपरिचित भीड़ और फिर भीड़ का अपना स्वभाव, अपनी हुरी, अपना नैकट्य और इन तमाम घटनाओं के बीच एक घिसा हुआ रिकार्ड" (राम दरश मिश्र) ।

मगर सच तो यह है कि ईमानदार अभिव्यक्ति मुश्किल चीज है । शकुन्तला माधुर की कविता 'एक घूमता हुआ रिकार्ड' को मैं इन सबसे विशिष्ट कहूँगा, इसलिए कि उन्होंने अपनी बात को बिना व्यर्थ के शब्द जालों में व्यक्त किया :

गुनो,

मैंने गयी

रेशमी उम्र पर

बहुत ही गरम प्रेस

रख दी है.....

इस अचुनातन अंदाज में शत्रुन्त माधुर को अपने हाथों में 'बच्चे मगाने की गंध' महसूस नहीं हुई। ये सब बानें हमारी विडम्बनाओं की सूचक हैं... ।

.... मगर नए मन बानी पीटी ने सबसे बड़ी शिरापत इतिहास से है, क्योंकि वह मानती है कि उमरी अपनी कोई पीढ़ी नहीं। 'पीढ़ियाँ होती हैं दस्तानों की।' इतिहास को टूटी सीढ़ी पर विन्यस्त होती हुई पीढ़ी बंटी है। उसकी अनुपयोगिता वर्तमान लेखन में प्रायः आवश्यकता से अधिक आक्रोश को जन्म देती है। ऐसा आक्रोश अपनी समग्रता में कभी-कभी आरोपित होता है। उसमें 'संतुलित विक्षोभ' से सम्पृक्त आक्रोश का ज्यादातर अभाव होता है। इसे कैंगोयें-परक कच्चापन कह सकते हैं। मन्मथ 'सन्तुलित विक्षोभ' और कैंगोयें-परक बरणा विगतित अवस्था में उभर होकर नए मन को इस दिशा में बहुत कहना है, क्योंकि आज की कविता में बाहर निबलने की गहरी छत्रपटाहट निश्चय ही अनुलंघनीय नहीं है।

●●●

घायल दिशाओं में टूटे हुए आकाश की तलाश...

[सन् १९६५ में प्रकाशित कविता-संग्रहों के सन्दर्भ में एक नोट]

१९६५ की समाप्ति पर जबकि 'अज्ञेय' अपने बाईस वर्ष पूर्व 'तारसप्तक' में प्रकाशित याज्ञिक्य में से कुछ भी यागस सेना आवश्यक नहीं समझते तथा उसे बाम्य का चिरन्तन प्रश्न माने बैठे हैं (ज्ञानपीठ पत्रिका, दिसम्बर, १९६५), और जबकि स्थितियाँ पूर्ववत् नहीं रही हैं, तब कविता के विघटित मूल्यों पर बुद्धि-बोवियो द्वारा आपुनिकता के सन्दर्भ में पर्याप्त दायित्व-पूर्ण चर्चाएँ अत्यन्त कुछ मानी रसती हैं। 'तारसप्तक' के ही एक विजिष्ट कवि नैमिषन्द्र जैन 'सप्तको' के पुनर्मुद्रणोक्तन के प्रश्न पर जबकि स्वयं 'अज्ञेय' को एक प्रकाशक से अधिक हैसियत नहीं देते (ज्ञानपीठ पत्रिका, नवम्बर, १९६५) तथा 'नयीकविता' के '१९६०-६१' वाले अंक में डॉ० जगदीश गुप्त द्वारा नकारी गई 'अज्ञेय' के 'चरण-चिह्नों की अनुवर्तिनी' को 'प्रारम्भ' में आकर पुनः एक अर्थवत्ता दी गई है, तब बाईस वर्ष पूर्व की मान्यताओं के दुराग्रह में अर्थवान शब्द-संवेदनाओं की क्या सार्वरता रह जाती है? इसी वर्ष नयी कविता में आगे की स्थितियों पर गम्भीरतापूर्वक विचार किया गया तथा 'महान के गम्भीर की अपेक्षा लघु की अगम्भीर गम्भीरता को अधिक श्रेयकर मानने का आग्रह' सामने आया। इसी सिलसिले में 'राजी कविता' के अर्थ में 'इन्वाल्वड क्रियाशील उदासीनता' तथा 'आज की संवेदना में शरारत पूर्ण राह-संयोजन की आवश्यकता' एवं शब्द और अर्थ दोनों के विलुप्त होने की स्थिति में कविता के लिए भाषा के रुढ़ आभा-मण्डल से इतर 'नंगी भाषा' की उपादेयता के प्रश्न पर्याप्त उचित ढंग से उठाये गये हैं (देखिए लक्ष्मीकांत वर्मा का लेख, क-ख-ग, जुलाई, १९६५)। प्रकट है, वर्तमान परिस्थितियों के द्वंद्वमय सम्बन्धों में आज का कवि स्वयं को निराधृत एवं अपनी अन्तरंग अनुभूतियों और जिज्ञासाओं के समाधान के लिए विज्ञान के वृत्त भी अपर्याप्त महसूस करता है। उसकी काव्याभिव्यक्ति ऊँचाई से फँके गये जल की तरह विकेन्द्रित हो जाती है। जोर से मारे गये मिट्टी के डेले की तरह बिखरकर वह एक ऐसी अपरूपता ग्रहण कर लेती है कि यकायक उसका समूचा माहुर 'एब्सर्ड' लगता है। लेकिन यह एक सच्चाई होती है और इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता। क्योंकि ऐसी मन-स्थिति एक प्रकार का जटिलताओं से किया जाने वाला युद्ध है। कविता इस संघर्ष में, वस्तुतः नये अयामों की तलाश में, शब्दों की महत्त्वपूर्ण सत्ता से परे चली जाती है। तब निश्चय ही एक की अर्थवत्ता दूसरे के लिए निरर्थक होती है; क्योंकि

हुआ-समूह प्रान और उमर उमर अकाल होने में अन्तर होने है। कविता यही नयी दिशाओं में विप्लित आधारों की गंध में अत्यधिक व्यक्तित्व हो उठती है। निरति के संवेदन में उमर मटर जाना भी सम्भाव्य है। मटराव की यह स्थिति इन वर्षों की कुछ कविताओं में दृश्य-व्यंग्य देगी भी यही—झूठी दोरी की ओर अन्तर्गत में अन्तर्गत स्थापित करने की संवेदना में, 'नवेनवाद' की धूम में संवेदित, 'निम्नवादनमोवादा' की घोषणा में। संवेदन प्रयत्नों के अन्तर्गत अवस्था का आधार भी दृश्य वर्य उन दिनों प्रसर हुआ जबकि हिन्दी के संवेदन कवियों में सुशुभ-नाम की आविष्कारना की समवेत स्वर में उद्घोषित किया और शोध ही अपनी घोषणा के अन्तर्गतों को नये कवियों के हाथों पराप्त होने हुए भी देखा। भाषा, निम्न और दृश्य भाषा की पादम दिशाओं में श्वात आकाश की बुद्धि-मंगल शोध एवं परिवर्तित जीवन धूमों के मध्य लक्षित गत्यात्मक आस्थाओं के प्रति नव धूम धूम धूमों के हम संवेदित के समाप्त होते-होते मेरे बुद्धि-मंगल में लगभग चौदह कविता गद्य तथा उच्चावच कवियों का एक छोटा संवलय—'तय ।' गद्य हो गये। समीक्षा की दृष्टि में (गीत मंगल की छोड़कर) इन मंगलों की कविताएँ कुछ प्रवृत्तियों, आत्म-प्रवचनाओं और कृताओं के विवेचनार्थ अर्पित नहीं लगती।

पौराणिक आस्था एवं मृत्यु-मय से उबरने की व्याकुलता :

मृत्यु की बन्दी बनाने वाले यूनानी दंतकथाओं के सिसिफस की कामू में दो दशक पूर्व एक नया सन्दर्भ दिया था। पौराणिक प्रतीकों को आधुनिकता की री में मध्ययुगीन वृत्ति से सम्बद्ध मानने वाली के लिए यह एक करारी चोट थी। क्योंकि कामू ने 'दि एक्सटेंस' हीरो' के रूप में सिसिफस को बीमवी शताब्दी की अनास्थाओं के बीच निरर्थकता के द्योतक नायक के अर्थ में प्रतिष्ठित किया। सिसिफस की दृष्टि, वर्तमान व्यक्ति-संघर्ष का प्रतीक समझी गयी। चूंकि वह निरर्थकता के सन्दर्भ में उमर कर आयी थी, इसलिए मार्यवता के स्थान से कवि 'बच्चन' की नजर में एक भारतीय प्रतीक अर्थवान हो उठा—हनुमान के रूप में, जिसमें कि उन्हें नये ओज का अनुभव हुआ। दोनों प्रतीकों में साम्य मात्र चटान उठाने का है जिसे सिमिफस और हनुमान दोनों उठाते हैं। एक उसे निरन्तर ढोता है और दूसरा उसे उठाकर सार्यवता को अर्थ प्रदान करता है। दोनों प्रतीकों के निमित्त 'दो चटानें तथा अन्य कविताएँ' संवलय में 'सिसिफस वरवस हनुमान' शीर्षक तम्बी कविता में 'बच्चन' अपने को 'विचारों की प्रच्छन्न धारा—जो पूर्व-पश्चिम सबको लगभग एक ही तरह भिगोती है'—से प्रभावित पाते हैं। लेकिन, जैसा कि 'बच्चन' की के साथ अक्सर होता है, आधुनिक अभिव्यंजनाओं में नये 'बच्चन' अवस्था में पड़े संस्कार प्रबल हो उठते हैं और कविता में

पुराने रंग भरने लगते हैं। यह कविता अवश्य ही एक अच्छी रचना साबित होती यदि संस्कारों की जकड़ से 'वच्चन' मुक्त रह पाते। वर्णन को विस्तार न देकर मात्र वैचारिक संपुंजन को काव्यपरक केन्द्रीय-संवेग दिया गया होता तो प्रतीकों की शक्ति में अधिक गहराई आ जाती (मुझे इस सम्बन्ध में, मंथोयवश, कुमार विक्रम की 'सिसिफस से' शीर्षक कविता का स्मरण हो आता है)। आवश्यक नहीं था, कविता में यह बताया जाना कि सिसिफस कहाँ पैदा हुआ, उसका पिता अथवा चचिया समुद्र कौन था अथवा यह बताया जाना कि उसकी सगाई एटसस की कन्या से हुई थी। मुख्य प्रश्न था, सिसिफस के सन्मुख, मृत्यु का :

मृत्यु सबसे बड़ा छल है

और सबसे बड़ी छलना

क्या न उसके जाल से सम्भव निकलना ?

(दो चट्टानें - पृ० १८६)

सिसिफस ने इसी मृत्यु को बन्दी बनाकर एक समस्या खड़ी कर दी। मरण में रस का आभास पाने वालों को जीवन के सहज और स्वल्प नैरन्तर्य में अखरने वाला व्यतिक्रम अनुभव हुआ। स्की हुई जिन्दगी की यंत्रणा कष्ट साध्य लगी। इसी हरकत के कारण सिसिफस को प्लूटो द्वारा दण्ड का भागी बनना पड़ा—'संगमरमर की बड़ी चट्टान को वह ठेलकर ले जाय गिरि के शृंग धुर पर/ और जब पहुँचे वहाँ पर लुढ़कती नीचे गिरे वह /सिसिफस फिर उसे ले जाय ऊपर' (पृ० १६१)। उसकी इस सतत यंत्रणा की व्यर्थता को 'वच्चन' ने हनुमान के प्रतीक में ठीक उल्था पाया। कविता की समन्विति इन शब्दों में की गई :

अपने युग में

अहम् जगा, फूला, फँसा

हमने कम देखा ?

काश उसे संयत कर सकूँ

हनुमान के आत्म दमन की

सदमण रेखा ।

(पृ० २१४)

इस उपसंहार को 'वच्चन' इसलिए पा सके कि उनके संस्कारी विश्वासों में भक्ति सर्वोपरि रही (जैसी हनुमान के हृदय में राम के प्रति थी)। सम्पूर्ण कविता डिमाई सादर के चौखन पृष्ठों में फँसी है, और 'आत्मत्रयी' जैसे संयत कृतित्व का स्पर्श सम्भव होता तो उसे उन्मृष्ट काव्य के रूप में उपयुक्त विस्तार भी दिया जा सकता था। तब जायद कामू के

‘तद्-इं हीरो’ को पछाड़ कर ‘ब्रह्मन्’ हनुमान के प्रतीक के साथ उचित न्याय कर सकते थे ।

मायंकता वा प्रश्न बहुत कुछ उपनषियों के नैरन्तर्य में सम्बद्ध है । हम अर्थ में कि उन्हें जानाती प्रणिष्ठा मिलती रहे । लेकिन मूल्यों की टूटन में आस्थाएँ गण्डित हो जाती हैं, और तब मृत्यु-भय बलि की सृजन-क्षमता को घमने लगता है ।

देह जंजर है
साँगी जोर पर है,
बन्नी उमने, बन्नी मैंने
नारायण वा नाम लिया
कन्नी मैंने, बन्नी उमने
ममय को बोसा

(दो रात पृ० ११८)

अब किसी में या किसी भी तरह की
गब, है नहीं मुझको शिकायत

(अभास, पृ० १२३)

हम प्रश्न पर काव्योचित चिन्तन कुँवरनारायण की कृति ‘आत्मजयी’ है । दर्शन में हटकर भी जो दर्शन से मुक्त नहीं, काव्यपरक होकर भी जो चिन्तन में शून्य नहीं है । ममयोचित सन्दर्भों को एक सीमा तक यह कृति अपेक्षित ऊँचाई देती है । इस कारण ‘आत्मजयी’ इस वर्ष के संप्रहो में ही नहीं, बल्कि पिछले दो-तीन वर्षों के संकलनों में अपने ढंग की कृति है । विशिष्ट है, इसलिए कि इसका सौन्दर्य विघटित और दमित नहीं—पुरा-कथा से प्रेरित होकर भी पौराणिक दिव्यता से ग्रस्त नहीं है । ‘आत्मजयी’, जैसाकि स्पष्ट किया है, कठोपनिषद् के नचिकेता के ‘अस्थिबोध’ की समस्या का काव्यादर्शन-परक चिन्तन है : उसकी समस्या है सावँवालीन जीवन की—किसी अमर अर्थ में जीने की । वास्तव में यह समस्या सृजन के सार्थक नैरन्तर्य की है, जहाँ रचयिता अपने अवचेतन में मृत्यु से परे अनश्वरता की उपलब्धियों के लिए प्रयत्नशील होता है । “मृत्यु के चिन्तन से जीवन के प्रति निराशा ही पैदा हो, ऐसा आवश्यक नहीं—कोई नितान्त मौनिक दृष्टिकोण भी जन्म पा सकता है । मृत्यु की गहरी अनुभूति ने जीवन को असमर्थ कर दिया हो, इसने वही अधिक महत्वपूर्ण ऐसे उदाहरण मिलेंगे जहाँ चिन्तक की दृष्टि कुछ इस तरह पँनी हुई कि वह मृत्यु में भी अधिक शक्तिशाली कुछ दे जाने के प्रयत्न में जीवन को असाधारण कोई निधि दे गया । वृहदारण्यक में ‘अमय वै ब्रह्मा’ में विश्वास करने वाले याज्ञवल्क्य जान के जिस आदर्श को प्रतिष्ठित कर गये वह मृत्यु में परे की चीज

है।शंकराचार्य, कबीर आदि दर्शनो ऐसे उदाहरण मिलेंगे जिनकी मूर्ध्म अन्तर्दृष्टि मृत्यु की तीव्र अनुभूति के कारण उत्तेजित हुई। मृत्यु के प्रति निरपेक्ष भी रहा जा सकता है, जैसे जीवन के बहुत-से तथ्यों के प्रति निरपेक्ष रहते हुए भी एक कामचलाऊ जीवन-दर्शन बनाया जा सकता है। लेकिन मैं इस भय को निराधार मानता हूँ कि मृत्यु का चिन्तन भी जीवन के लिए उसी प्रकार घातक होगा जैसे मृत्यु स्वयं। मृत्यु को सोचने का यही परिणाम नहीं कि आदमी उसके सामने घुटने टेक दे और हताश होकर बैठ रहे। मृत्यु का सामना करना, उस पर विजयी होने की कामना भी बिलकुल स्वाभाविक है। वह ऐसा कुछ करना चाह सकता है जिसे मृत्यु कभी, या आसानी से, नष्ट न कर सके।" (आत्मजयी : भूमिका पृ० ५) मनुष्य की यह कोशिश चिरन्तन वेदना से निम्न होती है, और उसे वह मौत से परे ले जाती है। तब वह अपने वास्तव्य को कालातीत कर सकने का आत्मविश्वास पा जाता है, और जीवन के नैराश्य को भटककर उसमें नया अर्थ अनुभव करता है। इस प्रकार नचिकेता का चिन्तन मृजनात्मक सम्भावनाओं की आस्था में विश्वास प्राप्त करने का प्रयत्न सिद्ध होता है :

जीवन कोई मान्यना नहीं।

वह जीना मरने से बदतर

जिसमें कोई वैशिष्ट्य नहीं—कल्पना नहीं।

(सारथी बुद्धि . पृ० ७७)

यही वैशिष्ट्य पूर्ण जीवन ऐसे मूल्य के लिए उत्प्रेरित है जो शाश्वत है—मृष्टा की व्याकुलता से प्रतिबद्ध है :

'सुभ्र में अब कृतित्व का कारण—

कारण को आकाश चाहिए

सुभ्र में सृष्टा की व्याकुलता,

उसको एक विकास चाहिए।

(मृजक-दृष्टि : पृ० ८०)

'खोया हुआ प्रभा-मण्डल' में 'अश्व' भी 'सोहे का गोला' सुझता हुआ प्रसंग करने लगे हैं (इस प्रतीक को विवेकानन्द ने भी प्रयुक्त किया है। अपने एक भाषण में उन्होंने किसी एक शापित देवता का उल्लेख किया जो सिनिफम की तरह निरर्थकता के अर्थ में एक सोहे का गोला झोकर पहाड़ के शिखर तक ले जाता है), और उसके भीतरी भय में उबरने के लिए सृष्टा की व्याकुलता को मृजनात्मक उपलब्धियों के दार्शनिक अन्वयण द्वारा प्रतिष्ठित करना चाहते हैं :

तभी गङ्ग के तीरे को दिये देने आगिज

गाँव मुझे जब रौंद बना जाये

नोहे का गीत

बीज बीज में घरती थी

बैजिनी, पाँव

मेरा ही प्रतिम्य बिट्ठ फिर-फिर लहराये

मुननाये सोहे का गीत

(गोवा हुआ प्रभा-मण्डन पृ० ५६)

आ प्रश्न जीवन के मारभून होने का है। उसके सार्यक होने के चिन्तन में 'आत्मजयो' का नचिवेता आगित्व के प्रश्न की ओर मुक्तता है। भारतीय दर्शन के इस प्रश्न पर बटोपनिषद् के नचिवेता का आश्रय न भी दिया गया होता तो बृंदरनारायण को यह वृत्ति बमजोर साबित नहीं होती। स्पष्ट है, नचिवेता का प्रश्न 'आत्मजयो' में विन्दु मममामयिक वृत्तियों में बद्ध है। निमित्त की निरर्थकता को 'आत्मजयो' का नचिवेता भी महसूस करता है 'कहाँ जाऊँ ? इस दिशा में मृत्यु के भी बहुत आगे की परिमित दूरियाँ हैं।' उसके सभी प्रश्न बिना हल हुए घरे रह जाते हैं। समाधान की ओर बन्धुन इस वृत्ति में बिगरे व्यक्ति का चिन्तन नहीं लगती, अगिज ममय-मापेक्षता की स्थिति में बृंदरनारायण उसे दर्शन के उनके प्रश्नों में बचाने हुए नयी और पुरानी पीढ़ी के सपर्य को प्रतीकात्मक रूप से एक मानवीय आरोह भी दे सकने में सफल होते हैं। यह उपलब्धि पुरा-नयाओ पर खड़े धार्मिक भावराग को विच्छिन्न कर सामयिक काव्य-मूल्यों को नयी अर्थवत्ता देती है। गत्यात्मक विकास-क्रम की दृष्टि में यह अर्थवत्ता महाभारत की पृष्ठभूमि पर आपन, 'अन्धायुग' अथवा राधा के प्रतीकात्मक संस्करण—'वनप्रिया' को भी प्राप्त है। इस दिशा में उपलब्धियों के नाम पर छुट-पुट कविताओं में प्रयुक्त जटायु, तक्षक, अभिमन्यु, विश्वामित्र आदि प्रतीक व्यंग्य-विरय्य मात्र होकर रह जाते हैं। नचिवेता के प्रश्न पर पहले भी कुछ लिखा गया है, यथा मलयज की कविता 'नचिवेता' (नयी कविता-४, पृ० ५२) अथवा रवीन्द्रनाथ ट्यागी के इस वर्ष प्रकाशित संकलन 'कल्पवृक्ष' में प्राप्त 'बटोपनिषद्' कविता। जाहिर है कि ये बिगरी रचनाएँ 'आत्मजयो' के विन्दु केनवाम के समस्त साधारण साहित्यिक उपलब्धियाँ हैं, अधिक नहीं।

ययाति-वृत्ति अथवा संपाती का दम्भ

पिछले पाँच छ वर्षों में छायावादोत्तर प्रवृत्तियों एवं नयी कविता के आरम्भ में सम्बद्ध कुछ कवियों में अजीत-आस्था का प्रगाढ़ मोह बार-बार प्रकट हुआ। यह मोह इस हद तक बढ़ा कि अनेक कविताओं का कथ्य स्पष्टत ययाति-वृत्ति से बोझिल हो उठा। नये कवियों में अभिव्यंजित व्यापक

परिवेश की समग्रता और 'शलाका पुरुष' के चिन्हों की अनुवर्तिनी संवेदनाओं से मुक्त रचनाओं ने प्रतिक्रिया स्वरूप एक गहरे दर्द को जन्म दिया। 'अज्ञेय' नयी पीढ़ी को 'मतानुगामी' कह कर ही सन्तुष्ट नहीं हुए, बल्कि 'नये कवि के प्रति' शीर्षक कविता में उसे 'दर्पस्फीत जयी' बताकर अपने शालीन रोष को भी नहीं रोक पाये :

आ तू आ
 हाँ, आ
 मेरे पैरों की छाप पर रखता पैर
 मिटाना उसे
 मुझे मुँह भर भर गाली देता—
 या, तू आ

इस वर्ष के तीन भ्रमणों में इस स्तर का दर्द तनिक दूसरे अंश में व्यक्त हुआ। कुछ तो अतीत आस्था से अनुरजित होकर, और कुछ अपने आस्तित्व को नयी पीढ़ी की पीठ पर शयातिपरक मोह से भाराक्रान्त करके। इस प्रकार के मोह का होना 'बच्चन', 'अशक' और 'भारत भूषण' के संग्रहों में अभिव्यक्ति नहीं था। 'पूर्ववर्ती वापसी' से 'विद्रोह' का दावा करने वाले भारत भूषण के स्वरों में 'एक युग पहले की बातें' और पुराने गीतों के प्रति विकलता 'अशक' से कहीं अधिक लगी, जबकि 'बच्चन' का दर्द चमगादड़ों के चारों ओर कुछ लोगों द्वारा दमामे पर चढ़ाने का दर्द है (युग और युग, पृ० ६२)। यह दर्द इस सीमा तक चटका कि वे छोड़ो को चुनौती देने लगे। मुझे धर्मवीर भारती की 'सम्पाती' शीर्षक कविता ('कल्पना' १९५१ में प्रकाशित) स्मरण हो आती है। लगता है, दर्द की ध्वनि सम्पाती के उसी दर्शन की शक्ति में सामने आई, जिसके बडप्पन की अदा नये भूतों को हिकारत में देखती है :

हम अब भी कुछ कर सकने का साहस रखते
 हम सरोप, त्यक्ताश
 आज कुछ कर गुजरेंगे।
 इट जाएँ हम बहुत गरम हैं।
 (दो चट्टानें . पृ० ६७)

हर क्षण टूट पड़ने को उद्धत कगार
 चट्टानों का हठ क्या ममके ?

(नोया हुआ प्रभा-मण्डन : पृ० २१)

हिन हिनाने वाली ?

सुनो ।

यह तक्षक पनट कर तुम्ही को डेमेगा ।

(वही, पृ० ३८)

‘ब्रह्मजो’ ने इस मन स्थिति में नये-पुराने के प्रश्न को विस्मृत नहीं किया । नये और पुराने की व्याख्या उनके शब्दों में—

प्याज का

जो सबसे पहला दिनका

उतरा था

वह उसका सचये नया रूप था,

जो सबसे बाद की उतरगा

वह उगता सबसे पुराना रूप होगा ।

अर्थात् दिनका अभी और उतरगा । क्योंकि उनका तर्क है—‘उद्घाटन नये में पुराने का होना है, सृजन पुराने में नये का होना है’ (पृ० १९१) । आत्म-मलुट्टि के हिन में यह भी स्वीकार किया जा सकता है, क्योंकि हममें नये के जन्म में वही व्यवधान सम्भव नहीं है । लेकिन चैतन्य का स्वर, निश्चय ही नयी पीढ़ी को इसलिए ठेस पहुँचाता है कि अप्रगण्यो की दूरीयों से उसकी थड़ा धायल होने लगती है । उसे ब्रह्मा जाना है कि वह पूर्वजों के सजाने पर कुण्डली मारकर आ बैठा है, नव-प्रमान के मुँह में उसकी मुलता की जानी है ‘कि सवेरा होने पर मुँह बोलने है मुँह के बोलने में सवेरा नहीं होता’, उसे गरमरोश का ‘पुष्प’ बनाया जाता है, और मूल्यों के विघटन की कल्पना करते हुए ‘ब्रह्म’ उसे ‘जगतामान’ बताना में शेरों के आगम पर तदबीरो से आ बैठा स्वार तब वह डालने है । महानाग्न के आदिपद— २१२-८ में प्रेरित इस ग्राह्य-कल्पना में दंडे की निम्नता ॥ कि स्वार आगम को प्राप्त करने के लिए वह गब करता है, जो अगली ओर नहीं करना । इसी बतिया के अन्त में एक पाद-टिप्पणी दी गयी है ‘हमारे इनादावाद की तरफ एक बहावन बही जाती है—नशा खेल बदलावारी ।’ ममीशा के सही स्वर पर ‘दो चट्टानें’ में कुछ बतियाओं का विरह-प्रतिपादन देवित आगबारी के सम्पादकीय की तरह व्यंजित हुआ है । आरम्भ की छ बतियाएँ चीनी-आमरण की प्रतिविमात्मक अभिव्यक्ति, मान बतियाएँ पश्चिम नेत्र के अग्रगत में सम्बद्ध गुलाब की ‘इमेज’ पर आवृत्ति स्तुति-रचनार्थ (मिथ्या एक कल्पनिका के—‘विश्वमादिष्य का मिहामन’) तथा विश्वसृजन मगन, लुप्तका, मुक्तिबोध और गोपीश की स्तुति में एक-एक बतिया । सभी बतियाएँ बाल्य और शौक के बीच की रची हुई हैं । यह सब है कि उलट-धरावारी विघटन को ‘ब्रह्म’ ने अपनी अनुभूतियों की अंश में अन्तर्गत विचारों के

होते हुए भी, संविध्य दिया और सादगी इस दर्जे तक कविता को दी कि वही-वही काव्यगत प्रेक्षणयोग्यता गद्य-परक हो जाती है। इस सन्दर्भ में डॉ० नगेन्द्र जैसे प्रौढ़ आलोचक के शब्द यहाँ उद्धृत करना असंगत न होगा—“वचन का स्थान हमारी पीढ़ी के कवियों में बहुत ऊँचा है—यद्यपि इसमें भी कोई सन्देह नहीं कि गुण और परिमाण दोनों में ‘वचन’ से अधिक योग्यता कविताएँ भी किसी समय कवि ने नहीं मिली” (कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ, पृ० ६६)।

लेकिन जिस दर्द का जिक्र मैंने किया उसके एक स्वल्प पक्ष की गरिमा हमें केदारनाथ अग्रवाल के नये संकलन ‘फूल नहीं रंग बोलते हैं’ में मिलती है। कूँटाओं से मुक्त मन का यह रंग ययाति-वृत्ति और सम्पाती-दुराग्रह से जितना अलग है। निश्चय ही हमारे थड़ास्पद अग्रजों में बहुतांश को यह अप्राप्य है :

हम जिये न जिये दोस्त
तुम जियो एक नौजवान की तरह
खेत में भूम रहे धान की तरह
मौत को मार रहे बान की तरह

(फूल नहीं रंग बोलते हैं)

खण्डित आईने का अनर्गल प्रलाप

आखिर परिपक्वता की स्थिति में आत्मालाप किसलिए? क्या अनुभूतियों की व्यंजना में कहीं रिक्तता का बोध होने पर ऐसा होने लगता है या रचयिता में कहीं ऐसा मम क्रमशः उत्पन्न होने लगता है कि वह अपने को एक कल्पित ऊँचाई पर प्रतिष्ठित कर उपदेश दिये बिना सन्तुष्टि नहीं पाता? यह मजबूरी कुछ अंश में ‘अशक’ में है, भारत-भूषण में है और ‘वचन’ में भी है। इस मजबूरी, या कमजोरी का दूसरा पक्ष—व्यंग्य है, जिसे मैं आधुनिक मन-स्थिति के संघर्ष में आन्तरिक क्षोभ से मुक्त होने की कुछ-कुछ प्रक्रिया मानता हूँ। ‘वचन’ ने ‘गैडे की गवेपणा’, ‘काठ का आदमी’ और ‘मास का फर्नाचर’ जैसी अच्छी व्यंग्य कविताएँ भी इधर दी हैं, और भारतभूषण ने इसी सन्दर्भ में ‘अनुपस्थित लोग’ में ‘ओरी ओ’, ‘ओ मन भावन’, ‘घन्य अरी’, ‘आया रे—भाया रे’ जैसे रुढ़ सम्बोधन वाक्य-पदों की पुनरावृत्तियों के बावजूद कुछ अच्छे, सटीक व्यंग्य और तुत्तकी अभिवृत्ति की रचनाएँ इधर दी हैं, जो दरअसल उनका उपयुक्त क्षेत्र है। यद्यपि इस नाते उनकी अधिकांश कविताएँ सम्भोजनीय स्तर की बरबस लगती हैं, लेकिन समग्र व्यंग्यात्मकता पूर्ण प्रभाव के ‘विदेह’, ‘मैं और मेरा पिट्टू’ तथा ‘गमले का घोघा’ पूरी सचाई से उत्कृष्ट कविताओं का आभास देती हैं। लगता है मानो उन्हें भारत के दूसरे व्यक्तित्व ने मृजा हो। कूँटाएँ और आत्मप्रवचनाएँ सचमुच एक अच्छे

कवि को खत्म कर देनी हैं। किन्तु जो कविता को गम्भीरता से नहीं लेता, वह अपने व्यंग्य से एक अलग 'डायमेशन' पा लेता है। विघटन की पीड़ाओं के होने हुए भी उसका सीधा और सपाटपन व्यक्तिमूलक सहजता की स्थिति स्वीकार कर लेता है। 'अशक' ने कविता लिखने का आरम्भ पंजाबी से किया। फिर उर्दू में गजलों भी लिखी। इतनी सशक्त भूमिका थकायक किसी से छूटती नहीं। 'अशक' से छूट गयी, मिवा छायावादी मापा के। उससे जरा भी उतकट लगाव उनमें प्रकट नहीं हुआ। पता नहीं ऐसा व्यक्ति जो हृदि को सहज छोड़ सकता है, युवा पीढ़ी से क्यों खिजा रहता है? स्पष्ट है, उसका सन्ताप और आक्रोश यकायक 'एक चेतावनी' बनकर बौद्धिक दुरुहता से भरी रिरियाकारियों के विरुद्ध उठ खड़ा होता है। लेकिन, कभी-कभी वह अमंजल क्यों हो जाता है? इसलिए कि 'याद का आकाश' गहरा होता जा रहा है? इसलिए कि 'लकड़बच्चे' अँधेरे में टामकटोये कर रहे हैं? इसलिए कि खण्डित आईने में आकृतियाँ विद्रूप हो उठी हैं?

एतले आकाश में पके धान की गन्ध :

प्रवृत्ति-चित्रों की विविधरूपा, निश्चल, सहज और व्यक्तिनिष्ठ अभिव्यक्ति इधर के दो संग्रहों की कविताओं में विशेषतया उपलब्ध हुई। यथार्थ की अनगढ़ शोभा को व्यक्ति रंगों में केदारनाथ अग्रवाल की अनेक कविताएँ मंजोजित विभे हैं। 'फूल नहीं रंग बोलते हैं' में पिछले आठ वर्षों में लिखी उनकी प्रतिनिधि रचनाएँ प्रथम बार संकलित होकर आईं। प्रथम बार इसलिए कि केदारनाथ अग्रवाल के पूर्वं प्रकाशित तीन कविता-संग्रह अब उपलब्ध नहीं हैं। -

इस दशक में आकर वाक्य-भूत्य अन्तर्द्वंद्वों के मुरदुरे कगारों पर आ खड़े हुए। नगर बोध के वैविध्य में कथ्य इस बदर उलझता गया कि समूचा आचलिक बँसव कविता के लिए पिछड़ा विषय प्रतीत होने लगा। लेकिन अनुभूति की बढात भौगोलिक घेरो में कभी रुद्ध नहीं होती। मानवीय संवेदनाओं और विश्वासों के संस्पर्श कुंठामुक्त व्यक्ति को मुली गुबहो, पके खेतों, उन्मादी भीमों, वामन्ती गन्धों, पलियों, पत्थरों, नदियों और धूप की गरमाई में न मिले यह असम्भव है।

धूप नहीं यह
बँठा है खरगोश पलंग पर
उजसा
रोयेंदार, मुलायम—
इसको छू कर
ज्ञान हो गया है जीने का
फिर ॥ शुभको।

(फूल नहीं रंग बोलते हैं : पृ० १०)

प्रकृतिपरक यह मानवीय आस्था केदारनाथ अग्रवाल की विशेषता है। लिजलिजे दुहराव, कल्लुआ और नैराश्य उन्हें अपना शिकार नहीं बन सके—कदाचित् इसलिए कि उन्हें अपने व्यक्तित्व से विदेह होने की क्षमता प्राप्त है—तटस्थ दृष्टि उपलब्ध है। अग्रवालजी की रोमैन्टिकता फैशन परस्तर नहीं है, सहज कस्बाई है। मामल और ताजी है। केकटसी नहीं। चरबू ओढी हुई नहीं। क्योंकि हर अनुभूति घरती के धूल-पानी से निमृत्त और भोगी हुई है। जिन्दगी के इतने गहरे लगाव ने उन्हें बल्लमी और सन्तुष्ट बनाया (प्रगतिवादी रचनाओं में), पर समय के 'बादो' दौर में उनका कवि भीतर से बहुत कम 'गढे यथार्थ' की ओर लपका। जो कुछ उनकी संवेदनाओं ने ग्रहण किया वह गहरे में जाकर पकता रहा। आस्तविकताओं ने सम्भावनाओं के द्वार घन्द नहीं होने दिये; उनके पलड़े मानवीय आस्थाओं और प्रकृतिपरक सौन्दर्य की ओर ही अधिक खुले। संग्रह में उपलब्ध बाव की कविताएँ इस दृष्टि से मुझे काफी ईमानदार लगी :

नदी म्यान से बिची एक तलवार है
जो मैदान में लगातार चसती है

(पृ० १२२)

बादल ने मार दी
बरछी
गांव को,
और फिर चला गया
लेकिन कुछ हुआ नहीं
चमकी थी बिजली
सावन की रैन में ।

(पृ० १५०)

आत्मपरक उल्लेखियों के प्रति मतलब अमनुष्टि का दर्द त्रिन कुंठाओं को उत्तर-दायाबादियों में मथता रहा है, यह केदारनाथ अग्रवाल से पैदा नहीं हुआ। यही वजह है कि उनके कवि-व्यक्तित्व को यह बैसिट एक ऊँचाई पर लेजाकर प्रतिष्ठित करना है।

न बुताओ तुम मुझे इम ममद आने पाम
सोदना है अभी मुझे
भाग-भाग उग भायी बेजार बिचारों की पाग
तोटना है मुझे अभी
भाव की भूमि की कुंठा ने बाँध

(पृ० १११)

रघोन्द्रनाथ त्यागी का संवत्सन (कल्पवृक्ष) कृतीत्व में 'पेस्टोरल' जिज्ञासा में अनुरंजित है। प्रकृत भादगी के अलावा पहाड़ी मौसम, घायाएँ, चाँद और चाँदनी का मोह एवं सोनघुष का 'नास्टेल्लिया' कविताओं में बार-बार लोटवर आता है। लौट आने के आग्रह में भी व्यंजनाएँ काफी ताजी हैं (ताजी कविता के अर्थ में नहीं) : 'भ्रमभावात में चाँद नभ की डाल से टूट गया', 'मैंने गँगो के सिक्के ग्योये' अथवा

बूंदों की हज़ारों चिट्टि़एँ

टीन की छत पर फूटकरने लगी

(भ्रमभान पर वर्षा, पृ० २०)

चाँद की फँती बाँहों में

दिशाओं के आँगन में रात बँधी है

(बरसो पहले, पृ० ६४)

लेकिन निर्मग की भावना में एक भय है जो कभी-कभी कवि को रोमैन्टिकता के उस 'लेवल' तक खींच ले आती है जिसका द्वार अधुनातन व्यंजना के ठीक विपरित दिशा में खुलता है। इस द्वार के आगे आँगन में सोनगीनी का मध्ययुगीन भावालोक है। त्यागी का कवि इस आँगन में आकर विमोहित हुए बिना नहीं रहा, और उसका परिणाम है संग्रह की दो कविताएँ—'एक थी हिरनी' (एक लोकगीत का रूपान्तर) तथा 'दो हंसों की कथा।' आश्चर्य है, केदारनाथ अमवाल बाँदा में रह कर भी इस मन स्थिति के शिकार नहीं हुए। लेकिन संग्रह की प्रथम और अन्तिम, दो कविताएँ निश्चय ही त्यागी को इस आँगन के बाहर खड़ा कर देती हैं। चाँद ने त्यागी को कुरी तरह परास्त किया। चाँद उसे जंपसी धिपियाता, घायल, युद्ध के बन्दी-सा, सलाम करता हुआ, गैस के हण्डे-सा, नंगा, पीड़ित, माँग के सिद्धूर-सा, डूबता हुआ और न आने कँसा-कँसा नज़र आया। लेकिन मुनि रूपचन्द का 'अंधाचाँद' शीर्षक तक ही अटपटी कल्पना साबित हुआ। 'अंधा चाँद' की रचनाएँ मध्य में न नयी कविता हैं, न शिल्प में उल्लेखनीय उपनमि। अधिकतर मनातनवृत्ति की श्रद्धापरक, उपदेशात्मक, अवोध, विनयात्मक, प्रभु-स्वभावी रम्यता से आवृत्त सपाट रचनाएँ हैं। अपवाद है इस कोटि में महेन्द्र काविकेय का 'सिद्धिओं के काँपे अघर'। पैदाजित कविताओं के इस संग्रह की अन्तर्दृष्टि परिवेश-बद्ध होकर भी बौद्धिक संवेदनाओं से संश्लिष्ट और सम्भावनात्मक है।

रोमैन्टिक विश्वासों का इधर एक संकलन 'कृष्ण-पक्ष' उल्लेखनीय है। 'सफेद चिड़ियाँ' और 'साल फूलों की टहनी' संकलनों के बाद 'कृष्ण-पक्ष' में आकर विनोदचन्द्र पांडेय की रोमैन्टिक वृत्ति में एक विस्मय का मुक्त बिखराव आया लगता है। पांडेय की पेशकारी कुछ इस तरह की है उसे प्रचलित रोमानी कविताओं के साथ नहीं रखा जा सकता। उनका रचाव अत्यधिक व्यक्तिवादी और भाषा का मुहावरा अपरिचित लगता है। इन्हीं कारणों से पांडेय समीक्षकों के रुढ़ मन को आकृष्ट नहीं कर सके। 'कृष्ण-पक्ष' में कई विम्व संपुञ्जित हैं। कुछ विम्व साफ हैं, कुछ अस्पष्ट, कुछ अधूरे, कुछ तरल रंगों में गुम्फित, कुछ आत्मरसवात्मक अनुपमियों के ढंश से संस्पशित तथा कुछ ऐसे कि कवि को शब्दों की अर्थवत्ता में वे आयाप नहीं मिलते जिनमें वह पूरी तरह अपना कथ्य व्यक्त कर सके :

तुम से मिलने के पूर्व

जब मिलने की इच्छा से मिला

(समर्पित, पृ० ४१)

उमर हूबनी है

मेरे समस्त की

(इर, पृ० १०)

अनीत है विम्व का भाव

मेरापन वह हुआ

कच्चे लेखों की तरफ

काव्य-हीन रोमैन्टिकता आग्रा बंगोशं स्तर की प्रेमात्मक कविताओं की दृष्टि में तीन छन्द संरक्षों का त्रिक मर विद्या जा गयता है। चन्द्रिकांशु की 'और एक पुन गिला' आग्रता साधारण है, लेकिन तनिक सम्भावना भूरा बनमानों के मरह 'मैं और तुम' को देखकर होती है, यद्यपि हमनी उगादानर कविताएँ डिग्म, गह. और यौन-सम्बन्धों के कच्चे गजालों के इर्दगिर्द हैं। अडेओ प्रयो की अग्रम्य भूने और मीडे पद-दिग्दाम इस संवत्सन की प्रमुख कमजोरियाँ हैं। कुछ अधिक सम्भावना दाहरी गुम के 'भीष्मदोनी' को पढ़कर मगती है। कविता का स्तर संवन और बोद्धि है। लेकिन घोर बचकाना एवं ग्राहिरियक अहम् और आहम्बर की छर्प, काव्य-हीन बचकाम का उदाहरण रामप्रसाद मिश्र का संवलन 'दिग, दिल्ली और अहम्' किमी तरह भी, किमी भी माने में उपलब्धि नहीं है।

लिखावटसमोतवाद

वर्षों पूर्व प्रगल्भादी (नवेन) कवियों ने घोषणा की थी कि उनकी कविताओं में प्रगल्भ शब्द और छन्द का निर्माता स्वयं उनका कवि है। 'पम्पसा' अर्थात् भूमिशा के अन्तर्गत उन्होंने प्रगल्भवाद की द्वादशमूत्री घोषणा की थी। लेकिन उगी संवत्सन के प्रपत्तों को पढ़ने पर उस घोषणा और कृतित्व में गगति प्रगीन नहीं हुई। उस समय लिखी जाने वाली कविताओं और नवेन की रचनाओं में विशेष मौलिक पार्थक्य सम्भव नहीं हुआ। वर्षों पूर्व की यह घोषणा व्यर्थ गिड़ हुई। उगी नवेन के 'के' अर्थात् केसरीकुमार ने 'कविताएँ शिवचन्द्र शर्मा की' मग्रह के आरम्भ में टिप्पणी देते हुए लिखा है : "हिन्दी के नये काव्य में 'कूटार्थकपाएँ' पुनर्निमित नहीं, पुनरुक्त हो रही हैं वह मूखों का काव्य हो चला है, मनोविज्ञान का नहीं।" इस संन्दर्भ में उन्होंने शिवचन्द्र शर्मा की कविताओं को 'नासूर कविता' बताया है "जिन्हें पढ़ने में भीतर की जेल यात्रा का एक ऐसा अनुभव होगा जो शतरत्नाक भी होगा और मुक्ति के लिए अनिवार्य भी।" (लेकिन मैं इस अनुभव में संचित रहा)। इन कविताओं के रचयिता—'ब्रह्मा' को केसरीकुमार ने "निष्वादलमोनवाद का अवधूत, फासीसी रंगवाद का गोमयोपलेपक, लय का तान्त्रिक, अलय का सिद्ध साहित्यिक, अगस्त्य, औषध, प्रपाती और हिन्दी का अपावनेय व्यक्तित्व" कहा। शिवचन्द्र शर्मा की कविताओं की विशेषताएँ उनके गद्यों में इस प्रकार है : "नये और पुराने की अकविता-कविता का पारदर्शी नवीन अर्थ, नंगी-मंगी मनी शिरोरेखा, अन्वित वाक्पदीयता, व्यंजनातीत, चिन्तंगाचान, उभयपद की अकया, पूषण्य का विस्वाद, अश्वेत-स्वच्छता,

पद्माङ्गना का गत्य, अनाहोहन का कौतूहल, कविता की नयी परिभाषा—
यंघ्रायंघ्र्य, कघ्याकघ्य, वक्राहत काव्य; संक्षेप में हर कविता प्रबन्ध
बतायते ।”

‘कूटार्थ क्या’ की इस भाषा को समझना जरूरी नहीं है, और उसी
तरह अधिकांश कविताओं को भी समझना आवश्यक नहीं लगता । क्योंकि
प्रपञ्चवाद के द्वादशसूत्र की भाँति सिम्वादलमोतवाद के पाँच सूत्र हैं, जिनकी
व्याख्या स्वयं उनका मूढ़ हो कर सकता है । फिर भी कहना असंगत न
होगा कि सूत्र और कविताएँ दो अलग वृत्तों में स्थित हैं । कविताएँ न
अकविता हैं न कविता । इनका विधायक-संपुजन अथवा शब्द गत इकाई या
अन्वित पाक्ष्पदीय विन्यास उनके ‘ब्रह्मा’ के लिए चाहे निज काव्यमोह के
कारण कूटार्थ संचित हो, चाहे उनकी सात्विकता महत्त्वपूर्ण अनुभूति की
बाहक हो, पर प्रसुद्ध पाठक के लिए उनका कथ्य बहुत ही कम साधारणीकृत
उपलब्धि है । ऐसी कविता उसकी नजर में महज साहित्यिक औघवता से
अधिक नहीं । शायद यही शिवचन्द्र शर्मा का अभीष्ट भी है ।

पर क्या इस प्रकार के असंयत बखेड़े किसी नयी सम्भावनाओं को
जन्म नहीं दे सकते ? बुद्धि की कसौटी पर शब्द अपने में निहित अर्थ को
अव्यक्त विस्तार दे सकने का सामर्थ्य तो रखते ही हैं । इस दृष्टि से ‘एवसाई’
कविता और लक्ष्मीकान्त वर्मा की साजी कविता का तर्क दोनों एक नया
आवाश तो खोज ही सकते हैं । शायद कुछ कवि सामाजिकता को दुत्कार
कर अलग खड़े हो सकते हैं । उनकी अवसा सभूची संस्कृति के खिलाफ हो
सकती है । प्रचलित विश्वास और काव्यरूपों के विरुद्ध ऐसे व्यक्ति का गृजन
आज के पाठक के लिए ‘कूटार्थ’ मात्र ही साबित हो तो आश्चर्य नहीं । उसे
इस बात की चिन्ता न होगी कि उसकी कविता कोई समझे ही, क्योंकि
वह समझने वालों का ख्याल रखकर लिखेगा ही क्यों ? यह स्थिति ‘विटनिक’
काव्य से काफी आगे की होगी । तब कविता के रुढ़ प्रतिमान और संयत
रचाव से इतर अतिव्यक्तिक, स्वच्छन्द तथा अपांक्तेय अहम् को अनावृत्त करती
एक अलग कविता जन्म लेगी । इस सम्भावना में इन्कार नहीं किया
जा सकता ।

इस वर्ष के संकलनों और अनेक फुटकर कविताओं को देगकर यह
सम्भावना अप्रत्याशित नहीं लगती । नयी कविता और उसके बाद की कविता
के बीच एक बड़ी सायी बन गयी है । गृजन-प्रक्रिया ने साथ भाषा और
काव्यरूपों की दिशाएँ टूट गयी हैं । दो दशक की दूरियों ने रूढ़ियों में
निश्चय ही गहरी दरारें डाल दी हैं । अनास्थाओं, असंयतियों, निरर्थकताओं
और गैर-रोमानी अभिवृत्तियों में काव्य मूल्यों की नयी भूमिका उपर्युक्त

है। प्रसिद्धाचार्यो काका के मीनत्रयी मुहावरे कविता में लटने लगे हैं। नवगीत की प्रविष्टियाँ उसी का परिणाम हैं। सन् '६५ में, प्रागित काव्य-संघों के आवद्ध, कविता ने नये आचार्यों की लगान आरम्भ कर दी। लगान के इस संपिचर्ष में दिग्गजों की तुट्टी-मुट्टी भुजाओं में टिका हुआ आकाश मंदिन हो चुका है और उसे वह सब स्वीकार्य नहीं, जिसे 'सम्पत्ती का दम्भ' महेन्द्रना चाहता है। उसकी अनाध्वनेनना का वृत्त निरूपण ही अलग होना जा रहा है—उसे नयी कविता के दायित्वहीन अनुकरण से बाहर निकल कर अपनी बान बहने में इस वर्ष अधिक आसानी अनुभव हुई। ●●●

रंगों का दृश्यमान स्वरूप प्रकृति की मनोरम और बहुमुखी मंड है। व्यापक अंगों में बह एक मनोवैज्ञानिक 'दिनागिना' है। एक सत्य है जो भौतिकी होकर भी स्वतन्त्र अस्तित्व-आत्मन है एवं जिसका सम्बन्ध, प्रधानतः, रंगगत संवेदना तथा व्यक्तिपरक 'व्यक्तिचित्र' से है। काव्य में इस सत्य का अभ्ययन अपने भाग में चलन विषय है। इस दृष्टि से हिन्दी काव्य के सौन्दर्य-बोध का परीक्षण अभी तक नहीं किया गया। निम्न-सामन्तवासीन रचनाओं से लगाकर कम तक की गयी कविता एवं 'अमित्र काव्य' ('अमोय' की दृष्टि में निम्न १४ कवियों का कविता-संग्रह, 'प्रारम्भ' १९९३, की भूमिका में प्रयुक्त नामकरण) तक रंग-सत्य का अध्ययन अनेक महत्वपूर्ण तथ्यों की सम्भावित उपलब्धि में उपादेय हो सकता है। सौन्दर्यगत तथ्यों के अतिरिक्त कसौटी पर परीक्षण के पश्चात् कई कवियों का रंगान्ध (कलर ब्लाइंड) सिद्ध होना अप्रत्याशित न होगा। प्रायः ऐसे व्यक्तियों की दृष्टि रंगों और उनकी प्रमागत रंगों के भेद-प्रभेद करने में असमर्थ होती है। लेकिन यह भी सच है कि अनेक प्रबुद्ध एवं संवेदनशील कवियों की रंग-चेतना पर्याप्त विकसित होती है। उनमें और सजग चित्रकारों की अधुनातन दृष्टि में एक सामान्य अनुरूपता और अवचेतन मन की समानान्तर स्थितियाँ उपलब्ध होती हैं।

सुविधा के लिए काव्य में रंगों के प्रकृत प्रयोग की कुछ अवस्थाओं पर विचार किया जा सकता है। स्थूलतः काव्य में रंगों की चार प्रमागत स्थितियाँ लक्षित होती हैं—१. सूचक, २. संयोजक, ३. विषुद्ध और ४. संवेदक।

प्राचीनकालीन साहित्यी अपने प्रयोगों में इन्हीं रंगों को माध्यम बनाया। जहाँ तक काव्य का प्रश्न है इन रंगों के निष्पन्न सम्बन्धी तत्त्वानीन उदाहरण हमारे गम्य नहीं हैं। प्रागैतिहासिक काव्य के अवशेष उपलब्ध होना सम्भव भी नहीं फिर भी सौराष्ट्रियों में रंगों की यह अवस्था आज भी विद्यमान है। आदिवासियों के गीतों में प्रतीक द्वारा अनेक तथ्यों की व्यञ्जना की गई है। प्रेम, विरह और काम-विषयक सन्दर्भ तो प्रायः संकेतों में ही व्यक्त किये जाते रहे। अरूप भावों के लिए भी संकेत उपयुक्त प्रतीत हुए। इस कोटि की सांकेतिकता अंगतः १८४० के पश्चात् हिन्दी कविता में आयी। इसके साथ ही अभिव्यक्तिवादी प्रवृत्तियों का उदय हुआ। यद्यपि अभिव्यक्तिवाद बाद रण में कालक्रम से कभी नहीं बढ़ा क्योंकि उसकी समस्त प्रक्रिया वैयक्तिक रही। अभिव्यक्तिवादी प्रवृत्तियाँ सदैव ही विकृत, उलभावमयी, जटिल, अपरूप और धार्य-व्युत व्यक्तिपरक अभिव्यक्तियों को, किसी भी मूल्य पर, समर्थन प्रदान करती रही। तथ्याकथित नयी कविता को इनका लाभ उन समय मिला जब कि 'क्षण-मर्य' अंकित करने में बौद्धिक संवेदना को उपयुक्त समझा गया। इसी से कला जगत के क्यूबिज्म, आर्गेनिक और ज्यामितीय सिद्धान्त, लेन्डस्केपिक पैटर्न, शिल्पगत अनगढ़ता, आदि उद्भावित हुए और चित्रकारों द्वारा अनुभूत प्रायोगिक स्थितियों को कवियों ने भी जीया।

'सूचक' अवस्था के रंगों की यात्रा प्रागैतिहासिक काल की कुहाओं से निकल कर साहित्य के आदिकाल, मध्यकाल और प्रयोगों के बहाने आधुनिक युग तक हुई। फिर भी उनका संकेन्द्रण पंद्रहवीं शताब्दी तक बराबर बना रहा। इसके अतिरिक्त, आदिम अवस्था से हटकर इन रंगों की सांकेतिकता में पर्याप्त विकास हुआ। पूर्ववर्ती परम्पराओं को ज्यों की त्यों स्वीकार करते चले आने की रूढ़ मान्यताएँ बहुत कुछ प्रथमावस्था को बनाये रखने में सफल हुईं। सिद्ध-सामन्त काल (दसवीं शताब्दी से चौदहवीं शताब्दी) की रचनाओं में रंगों की यही अवस्था लक्ष की जा सकती है। रासो काव्य, नायकिद्वों की वारिण्याँ, अपभ्रंश दोहा - साहित्य, जैन मुनियों के रासक प्रबन्ध आदि में सूचक अवस्था के सभी रंग परम्परानुमोदित स्थिति में बने रहे। लोक-विश्रामों के अधिक समीप होने के कारण लोकसाहित्य के समान धर्म रंगों का ही इनमें मंचयन हुआ। धार्मिक अनुष्ठानों और कवि समय ने रंग तत्व निरूपण की इस अवस्था को जकड़े रखा। जिस प्रकार चित्रकला में 'हेराल्डिक' अवस्था १५ वीं शताब्दी तक चलती रही, उसी तरह कवि समय के अनुसार 'सामान्यतः यणिमाणिक्य का रंग लाल, पुष्पों का श्वेत और भेष का काला' माना गया। काव्य-मीमांसा और अलंकार-शेखर में विविध वस्तुओं के लिए निश्चित रंगों का ही निर्देश किया गया है (देखिए हिन्दी साहित्य की भूमिका, पृ० २५३-२५४)। कवि समय की बारह श्रेणियों में

कुछ उत्तररत्नों के लिए कृत्रिम रंगों का निषेध भी किया गया है। काव्य के अनिश्चित रंगों के विधान की अनुभूति मुगलकालीन चित्र चित्र की पूर्ववर्ती राजपूत शैली, पहाड़ी या हिन्दू काल में भी मिलती है। अजन्ता और बाघ गुफा के चित्रों में प्रेरित चित्रों में पच्चीसवीं और रंगों की सादगी के अनिश्चित उनमें उद्भासित वर्णानामक सौन्दर्य का परीक्षण समग्रमयिक काल-साहित्य में किया जा सकता है। इसलिए काव्य और चित्रकला में कहीं-कहीं 'परमेष्ठान' (प्रत्यक्ष ज्ञान) और समवर्ती धार्मिक एवं सांस्कृतिक पद्धतियों के कारण सामान्य गवेषणाएँ और उनकी सामान्य अभिव्यञ्जनाएँ पायी जाती हैं।

रंग-जगत् की द्वितीय अर्थात् 'संयोजक' अवस्था में मान्यताएँ टूटने लगीं। परम्परा से हटकर रंग-निरूपण में वैज्ञानिक दृष्टि का आभाव आने लगा। चित्रकला में यही स्थिति 'हारमोनिक' कही गई जिसमें रंगों का रिश्ता 'टोन' में आसक्त हुआ। प्रकाश और छाया के मन्दमं में रंगों के तम और शैव्य प्रमाण-बद्ध करने वाली दृष्टि इस अवस्था में विकसित हुई। विदेशों में संयोजक अवस्था अठारहवीं शताब्दी के अंत तक बनी रही और भारत में बीसवीं शताब्दी के पहले दशक तक। हिन्दी काव्य में इस कोटि का रंगविधान छायावाद की समाप्ति तक उपलब्ध होता है, जबकि भारतीय चित्रकला में यही अवस्था अवलोकनार्थ ठाकुर द्वारा प्रयुक्त 'वास' शैली के प्रचारित होने और बंगाल स्कूल की स्थापना के पूर्वतक स्थिर रही। इसके पहले मध्यकालीन काल में उपलब्ध लोकतत्वों के कारण 'सूचक' अवस्था लुप्त नहीं हुई। चित्रों में कई घटनाएँ और एक साथ कई दृश्यों को दिखाने की पद्धति वर्णानामक काव्य में उसी तरह मिलती भी है। आगे चलकर मुगलों के प्रभाव से सामान्य चमक-दमक, बंभव और मनोहारी दृश्यों को प्रथम मिला। चित्रों में गहरे रंगों का उपयोग किया जाने लगा। सुनहरे रंगों में माद-मन्त्रा की ओर मुकाब बढ़ा। काले और गहरे बैंगनी वर्णों के अतिरिक्त लाल, पीत, हरित और नील केवल दृश्य छवि के लिए ही नहीं, सांस्कृतिक और नैतिकताओं के लिए भी प्रयुक्त किये गये। प्रेमाख्यानक रचनाओं में 'संयोजक' विधान इतना लक्षित नहीं होता, न उस तरह की तात्कालीन चित्रकला ही थी। पूर्व मध्यकाल एवं भक्तिकाल के दो-ढाई सौ वर्षों में मंत्रों की रचनाओं में रंगों की प्रायः स्वभावस्था ही उपलब्ध होती है। परम्परात्मक रंगतत्त्व उन्होंने लोकपरक साहित्य की भाँति ही स्वीकार किये। धार्मिक आदर्शों और सात्त्विक जीवन दृष्टि के कारण उनका सौन्दर्य बोध व्यापक नहीं हो पाया। नायकियों की मान्यताओं की निर्गुणिये कवियों ने विकसित किया तथा प्रेममार्गी मूर्तियों के अनुयायी कुतबन, मंजन, जायसी आदि ने उसे अनहन्त रूप में स्वीकारा। पर इनकी दृष्टि प्राथमिक सौन्दर्य

तत्त्व-गर्भ । घण्टाघण्टियों एवं रामाश्रयियों की रचनाओं में मित्रा वर्णनात्मक
 अंगों के रंग-राग की मात्रा कम ही मिलती है । उत्तर मध्यकाल में रीति-
 बाल्य की समृद्धि ने इस अवस्था को कुछ बदल दिया । धनानन्द, दे-
 वदत्ताकर, मेनारपति और अन्य कुछ कवियों की रचनाओं में रंगतत्व होने प-
 णी विषय-वैविध्य के अभाव में उगे विकसित होने का अवसर नहीं मिला ।
 जीवन का गुण्ड बँविध्य उनमें सुनकर रूपायिन नहीं हुआ । मध्यकालीन काल
 में इस दृष्टि से गौर अलग लगते हैं । उनमें काँगड़ा कलम में रंगों का संग
 राजपूत शैली की सोकरामना और मुगल कलम के सुनहरी भ्रमवा विष्णु
 नीलाकाश, सफ़ेले मेघ, मणि-मणिक्य की भाँति बारीकी से बनाये गये पे-
 कून-भस्मों की मिनी जुली गौन्दर्य दृष्टि प्राप्त होती है । संयोजन की दृष्टि
 गूर में रंगतत्व की उत्कृष्ट योजना मिलती है । परम्परा से हटकर सौन्द-
 की यह व्यञ्जना दूसरी अवस्था के रंग निरूपण को अधिक स्पष्ट करती है ।
 यही से 'संयोजक' अवस्था का सिलसिला एक अलग धारा में आगे बढ़ता है ।
 जो छायावाद की आरम्भिक रचनाओं तक चला आता है । इसके समानान्तर
 संयोजक अवस्था का एक और सौन्दर्यपरक पक्ष है । रविवर्मा के चित्रों में
 जिस प्रकार पश्चिम की सूक्ष्म दृष्टि उत्प्रेरक हुई, कुछ उसी तरह की रचनात्मक
 प्रतिक्रिया छायावाद की उत्कृष्ट स्थिति में घटित हुई । यहाँ रंगतत्व का
 'संयोजक' पक्ष अपेक्षाकृत वैज्ञानिक, परिष्कृत और प्रभावी सिद्ध हुआ ।
 फिर भी भिन्नक, धूमिल रेखाकन, अंधकारात्मक रंग-संयोजन, रूपाकारों
 की स्त्रियोचित रूझान, ऊँझ, दुर्बल और रिक्तात्मक थोड़े संवेदनो का प्रभाव
 बंगाल स्कूल की तरह छायावाद में अधिक बना रहा ।

'प्रसाद' और 'भारतीय आत्मा' के कोमल रंगों को बल मिला
 'निराला' में । 'निराला' की नन्दबाबू की कोटि में स्वीकार किया जा सकता
 है । लोकौगुल्ली दृष्टि के साथ एक उत्कृष्ट गरिमा और पौरुष है दोनों में ।
 पंत ने हिन्दी कविता को रंगों के जादुई प्रभाव से भरा । उनमें जैसे रंगों की
 बारिश हुई । विविध रंग, भाँति-भाँति की कान्तियाँ और जीवन्त प्रकृति-चित्र
 उन्होंने पहली बार हिन्दी जगत को दिये । डॉ० नगेन्द्र ने पंतजी की इस
 विशेषता को सर्वप्रथम 'वीणा' के प्रकाशन के पश्चात् ही लक्ष्य किया । यद्यपि
 आरम्भ में उनके रंग 'धूमिल और श्वेतछाया' तथा 'धानी रेशमी' थे; क्योंकि
 उस समय उनकी कल्पना पंथ फडफड़ा रही थी । उधर महादेवी वर्मा का
 अन्ततः स्वभावतः चित्र प्रिय रहा । यही कारण है कि उनके काव्य में वर्ण-
 वैचित्र्य अधिक खिला । इन्द्रधनुषी रंगों की चटक के साथ करुणा व्यञ्जक
 धुंधले रंग अलौकिक वातावरण की मृष्टि करते से लगते हैं । दुःखवाद की
 पोषक सभी श्यामल रंगों अथवा चटकीले रंगों के साथ इस कम से धानी है
 कि उनका प्रभाव करुणा की एक तीव्र व्यञ्जना में बदल जाता है । प्री-

रंग-मंथन-कवि-विचाराओं की तरह महादेवी के कई प्रतीकों में रहस्यात्मक मंकेन है। उनका प्रेमिल वानावरण जमरा: घना होकर कल्पना का सबसे अधिक प्रभावशाली अंक बन जाता है। कहीं कहीं रंगों की उदात्त एवं परिष्कृत एवं उनके काव्य को उत्कृष्ट व्यक्तित्व प्रदान करती है। बाद की कविताओं में यह बात विशेषतः लक्षित होती है।^१ इस क्रम में डॉ० रामकुमार वर्मा के काव्य में श्यामवर्णा, कुहमा और धुंधली रंगों की शक्ति मिली 'निगता' या महादेवी के 'मंथोजक' अवस्था के रंगों की तुलना में इनके हल्के रंगभ्रामी दिग्गज एवम् मित्र है।

साधारणतः काव्य के रंग-मंथोजन के सन्दर्भ में पंतजी की कविताओं में अनोखी वैशिष्ट्य है। बीमानी घाटी के चाय बागानों में जन्म लेकर जिसकी आँखों ने हिमचयन शिखरों को मोहित और हेमल होते देखा, जिसने प्रकृति की मुख्य गोद में बेभूरी भाषा के गीतों से मन की कल्पना को संशोषा, वह रंगों के प्रति अपने पूर्ववर्ती कवियों की तरह रावेदन रहित क्यों कर हो सकता था ?

अपने पूर्ववर्ती कवियों से पंतजी को रंगों की धापी नहीं मिली। द्विवेदी-युग की काव्य जमीनी इतिवृत्तान्तक थी। अतः रंगों के वर्णन में प्राज्ञ मन्त्रों में भीगी रश्मि का अभाव स्वाभाविक था। व्याकरण के नियम, छंदों के प्रयोग में सावधानी, परिमार्जित भाषा-शैली का अभाव आदि कवियों के मौल्यपूर्ण परिष्कार में बाधक हुए। सम्पूर्ण द्विवेदीयुगीन काव्य में रंगों का यह दारिद्र्य लक्ष्य है। यो तो द्विवेदी कालीन कविता के रंगस्थान में कहीं-कहीं 'धूमिल' भी है। बहुत ही कम रंगों का उपयोग श्रीधर पाठक के काव्य में दीख पड़ता है। वह भी बदाबित् इसलिए कि पाठकजी स्वतन्त्रचेता एवं प्रकृति प्रेमी थे। पश्चिमी काव्य में उनकी रुचि थी। उनके काव्य में लाल और नीले रंगों के परम्परागत उल्लेखों के अलावा स्थिर चित्रों का आभास तथा कोमल नरवी की स्थान मिला। इसी तरह भाषा के तनिक परिमार्जन और प्रयोगों के पश्चात् 'हरिऔध' की रचनाओं में कुछ रंग कहीं-कहीं छिटके। साध्य चित्रों में लोहित अथवा लाल का उल्लेख उन्होंने सहज भाव से किया,

^१ लपटों का अंशुक ओढ़ यामिनी आई।

धुनकर तार कर लिये मूल से भीने
फिर बुने तार मित-श्याम चांदनी भीने,
चंदन बूंदों में सजी सुरमई चूनर
निधनी ज्वाला के रंगों में रंगवाई।

जो वस्तुनः परम्परा का ही अनुकरण है।^१ राय देवीप्रसाद 'पूछें' ने अपनी एक रचना में घनेरु रंगों की छटा एक ही स्थान पर प्रगट की।^२ नाम गिनाने की लोकोपरक प्रवृत्ति को उन्होंने पूर्ववर्ती कवियों के अनुकरण पर ही स्वीकार किया। स्पष्ट है कि उनके समकालीन कवियों की रचि 'निमो-ट्रे डिशनिस्ट' सी थी। भुगताई की तरह आंगिक विकृति (एनोटामिक्ल डिस्टार्शन) अर्थात् काव्य में निर्धारित छंदात्मकता और फार्म को बिगाड़ने का साहस उस समय किसी ने नहीं किया। किन्तु जिस तरह कागड़ा कलम के रंग-संयोजन का प्रभाव भुगताई पर पढ़ने पर भी उन्होंने अपनी स्वतन्त्र शैली और रंग निरूपण का ढंग अलग तरह से विकसित किया, उसी तरह द्विवेदी युगीन कवियों ने कतिपय मध्य युगीन प्रभावों के होते हुए अपना निजी रूप सँवारा। उन्होंने रीतिकालीन अवशेषों से अपने को पूरी तरह से मुक्त कर लिया, जब कि भुगताई की कलम रीति कालीन काव्य विधा के अधिक निकट लगती है।

रंगों की विविधता के प्रति हिन्दी कवियों का ध्यान क्रमशः हटकर मूर्ध्मता की ओर गया। द्विवेदीजी के समय की रूढ़ता से पतनी ऊपर उठे और उनके साथ ही छायावाद के कवियों में रोमैन्टिक सौन्दर्य दृष्टि विकसित हुई जिसका रंगतत्व के सन्दर्भ में विस्तार से विश्लेषण किया जा सकता है।

संवेदना, भावनात्मक प्रतिक्रिया और अनुभूति के अन्तर्ग्रन्थन (प्रारगनिक इन्टीग्रेशन) का परिणाम है अभिव्यक्ति, जो अपनी प्रसूतावस्था (इन्स्पामर्ड स्टेट) में एक रूप ग्रहण करती है, और उसकी समग्रता अर्थवत्ता के साथ बिम्बो अथवा प्रतीकों में व्यक्त होती है। काव्य में रंगतत्व का निरूपण इस

^१ दिवस का अवसान समीप था
गगन था मुद मोहित हो चला
तब शिला पर भी अब राजति
कमलिनी कुल बल्लभ की प्रभा

^२ धानी धाममानी मुलमानी मुलतानी
मूंगी सँदली मिन्दूरी सुण सोमनी मुदाए है,
कंजई कर्नरी भूरे चंपई अंगीरी हरे
पिम्पई मंजीठी गुरमई धेरि घाए है।
मासी नीलकंठी गुमबासी गुमरासी तूसी
हुगुमी बपासी रंग 'गुरन' डिगाए है।
मरंगी पियाजी पोसरानी गुमनारी बने
बेसरी गुवाबी मूबारगी जेब हण है।

प्रक्रिया से घाबद्ध है। बाह्य मौन्दर्य की घनभुंशी प्रतिक्रिया रंगों के नामों और उनके उल्लेखों मात्र में नहीं होती। यहाँ कवि की वृत्तियाँ और वाक्यगत दण्डों के विवेकात्मक रसाग्रह अधिक सबल होते हैं। नामों और संवेदनों के आधार पाठक के लिए भी क्षीण हैं। उमके भीतर का व्यक्ति वाक्य के घननिहित सौन्दर्य को निजी संवेदनाओं और अनुभूतियों के सन्दर्भ में ग्रहण करता है। यह सम्भव नहीं कि वाक्य-व्यष्टि की अनुभूतियों के अनुरूप ध्रुवों उसके चित्रों की भाषा में पाठक समग्र सौन्दर्य, कथन और उसके अप्रकृत सन्दर्भों को समझे ही। इस संकलन में पाठक की सम्पूर्ण रचि पूरी तरह भंगित है। एक प्रकार की प्रमात्मक-अन्तर्दृष्टि (इन्टेलिजेंस विजन) और वाक्य-क्षमता चाहिये, वही पाठक के लिए उपयुक्त है। फिर भी रचयिता और पाठक के चित्रों में एक-मात्र सायंजम् नहीं हो सकता। दोनों के चित्र एक-दूसरे के निकट प्रवेश हो सकते हैं।

रंगीन उपकरणों से कवि और परिष्कृत-रचि-सम्पूर्ण पाठक एक प्रकार का आन्तरिक रोमांच अनुभव करते हैं। रचना-प्रक्रिया की चरम स्थिति में कवि कभी उत्साह, कभी आन्तरिक परितोष, कभी रोमानी वैचित्र्य ध्रुवों विनृपणा और कभी नैराश्य की अवस्था में गुजरता है। समग्र प्रक्रिया केवल मनोगत नहीं होनी, शरीर में भी उगना जाना है। फेर (Fe're) में इस दिशा में कई प्रयोगों के पश्चात् शरीरिक प्रक्रियाओं का एक विस्तृत आलेख तैयार किया है। कवि में यह शरीरगत अनुभूति कल्पना में भी उत्पन्न हो सकती है। किसी देगे हुए चित्र का आलोचन प्रत्यक्ष देते चित्र-मा प्रतीत हो सकता है। इस स्थिति में वैचित्र्य रंगानुभूति कल्पित धर्म पर अपना रंग बढ़ाती है। पूर्वोक्त सम्बन्ध में गंभीर होकर कार्य करते हैं। व्यक्तिपरक सौन्दर्यज्ञान, उन्मृष्ट रचि और संवेदन विस्तृतकर इसमें योग देते हैं। पनीक्षण दिया गया है कि शरीरगत के माध्यम से रंगों की धार आकर्षित होने वाले व्यक्तिगत सौन्दर्य की सूक्ष्मताओं को पहचानने की माना कम होती है। क्योंकि स्फूर्तिशाली, उच्च प्रतिभा, शाली ध्रुवों शीतप्रधान रंग शरीर में धन-अनप तरह से प्रतिक्रिया पैदा करते हैं। ऐसी स्थिति में आन्तरिक आनन्द का धर्म प्रभाव कम हो जाता है। स्फूर्ति और शाल के वाक्य धर्मों की पूर्ण शान और हृदि धर्म में पावर व्यक्ति अनजाने ही उन्मी दिशा में धावट होता है। नीचे के कारण उसे बगल हो सकती है। पूर्वोक्त की बजट में धावट की गति का भीमन धर्मों धर्मोक्ति होना स्वाभाविक होगा। प्रकृति की ओर ध्रुव

उसे प्रायः हरित रंग की घोर भावना मिलेगी।^१ इन सभी बातों के मन्द-
में वास्तविक रंग-तरंग का अध्ययन विविध मनोगत नयों की विविध
जागरणों के उत्पन्न करता है।

रंग-निर्माण में जंगल का माध्यम या कुछ साध्य ही पड़ेगा नहीं, प्रभाव
साध्य भी अपेक्षित है। विंगों बिम्ब, हृष्य या प्रकाश स्थिति का समर्थ या
विपक्षित विचार करते समय शब्दों का परिज्ञान ही पर्याप्त नहीं होता। पदों के
संगुणन और प्रभाव की अन्विष्टि भी कवि के लिए आवश्यक है। चित्रकार के
पात्र विविध रंग होने पर भी कृतित्व में समस्तता मानने के लिए प्रयोग-
संगुणन और संयोजन-विद्या अपेक्षित होती है। कवि के लिए उसी तरह
परिष्कृत दृष्टि के साथ बाह्य सौन्दर्य और उसमें सम्बद्ध मनोगत 'एस्थेटिक'
प्रतिबिम्बों को शब्दों में रूपान्तरित करने की कलात्मक क्षमता जरूरी है। रूप
योजना की दृष्टि से हिन्दी कविता का सितसिता (पिछले कई बरों से)
प्रभाव शून्य नहीं कहा जा सकता। कतिपय उदाहरण निम्नलिखित अपने आप में
ठोस और उत्तेजनाधीन हो सकते हैं। 'निराशा' में यही दृष्टि कहीं-कहीं प्रत्यक्ष
विराट होकर रंगों की गहराइयों में छवि पैदा करती है :

यह साध्य समय
प्रलय का दृष्य भरता अम्बर
पीताम्र भस्मिन्मय, ज्यों दुर्जय
निर्धूम, निरध्र दिगन्त प्रसार
कर भस्मीभूत समस्त विश्व को एक जेब
उड़ रही धूल नीचे अदृश्य हो रहा देश (बनबैसा)

यह उद्धरण किसी कुशल चित्ते के 'सेन्सुअल' से कम नहीं। काले,
नीले और हरित रंगों की अपरोक्ष स्थिति के साथ प्रकाश की संयोजना (पीताम्र-
भस्मिन्मय) इसमें आयी। रंगतत्त्व निरूपण की यह दूसरी स्थिति है, पर काफी
परिष्कृत।

'संयोजक' अवस्था के साथ-साथ हिन्दी काव्य में प्राचीन रंगों की
परम्परा निरन्तर मिलती रही। यद्यपि कुछ रंगों का चतन भव उठता देखा
गया। कलई और नारंगी रंगों का प्रभाव, जो पुरातन का पोषक है हिन्दी
कविता में अब कम हो लक्ष्य किया जाता है। नंददास ने इन रंगों को जलीय
माध्यम से कहीं-कहीं प्रयुक्त किया। पहाड़ी और राजपूत शैली के चित्रों में

* No white nor red was ever seen
So amorous as this lovely green.

...
A green thought in a green shade,

—Andrew Marvell

देर, रंग, वृत्त आदि व्यवहारिता में पूर्ण पाये जाने हैं। समकालीन काव्य में वही व्यवहारिता रंगी व्यवहारिता हुई। उन्नीसवीं शताब्दी के अंत तक प्रायः रंगों का प्रयोग बाह्य-जीवन के सन्दर्भ में होता था। बीच-बीच में संयोजक अवस्था के रंगों को महत्ता मिली। अमृता मेरगिन की तरह गांठे मान घोर हर्षित रंगों को कुछ कवियों ने प्राचीन राजपूतों चित्रों की भाँति व्यवहार किया। भाँतिसे की तरह कुछ ने कविता की परम्परात्मक रंग निरूपणता की धापी को एक ओर फेंककर संयोजन में मनोगत प्रभावों की भी प्रशंसा दिया।

कई उदाहरण सुन्दर होकर भी काव्य के युगानुक्रम स्तर घोर कवियों की दृष्टि में उदासीनी बचते हैं। कविता में ऐसे उदाहरणों का स्थान गचीता होता है। जो रंगों हमारे दैनिक जीवन में लक्षित नहीं होतीं उन्हें अथवा समझकर काव्य में गहराता कठिन मिला हुआ। सामन्तीयुग के अनेक महत्वीर रंगों की संयोजनता घोर पञ्चोक्तरी कानावर में सुप्त हुई। काव्य में भी उदासीनी बनी हुआ। शीतकालीन कविता घोर नरनलर छायावादी युग तक गरी प्रवृत्ति बनी रही। चरबीने घोर धूमिल रंगों के ध्यामो में बँधी, परिचित होती गई दृष्टि एक उदाहरणों की माहय्यता बात-भाषण होते हुए भी, बम्बी-बम्बी बगारी से धमक हट जाती थी। संयोजक अवस्था के रंगों का वास्तविक अध्ययन इस सन्दर्भ में दृष्ट्य है।

तीसरी अवस्था 'विशुद्ध' रंग नियोजन की है। कुछ अंशों में यह स्थिति छायावाद के उत्तरार्द्ध में पायी गयी। विशुद्ध अवस्था में छाया-प्रकाश की पद्धति नहीं रहती। बिम्बों के रंग सीधे-सीधे प्रयुक्त किये जाते हैं। रंगों के माध्यम से इनमें फार्म की नियोजना की जाती है। भाँतिसे के चित्रों धमका परिणाम के मिनिअर चित्रों में यह कम बसूरी अवतरित हुआ। यम्मुन इस अवस्था के रंग बिम्ब को विशात्मक रूप में व्यक्त कर पाने की क्षमता रखते हैं। गयी कविता के उदय तक हिन्दी काव्य में विशुद्ध रंग-तत्त्व की स्थिति को पर्याप्त सघर्ष करना पड़ा। प्रगतिवादी काव्य में लक्षित विशुद्ध रंगतत्त्व का सम्बन्ध भविष्यवाद (फ्यूचरिज्म) या पनवाद के ढंग पर अधिकतर जीवन की विपणन अवस्था से रहा। यात्रिक सम्बन्धता की गत्यात्म-बता को ध्वनित करने के लिए शक्ति-रैलाभों और सबल रंगों के प्रयोगों के साथ वस्तु के भीतर तक देखने की दृष्टि विकसित हुई। भविष्यवाद बीसवीं शताब्दी का कलागत विद्रोह था। इटली में पनपा और विदेशों तक फैला। मध्य काव्य में उद्भूत भविष्यवाद के पूर्व ही इंग्लैंड में नेविन्सन (१८८१-१९४६ ई०) कारखानों की घोर मुड गया था। लुइगी हस्तोली, गिनो सेवेरीना और पेन्तिलिस्त के नाम इस सन्दर्भ में लिए जा सकते हैं। प्रगतिवादी दर्शन से प्रभावित अनेक कवियों ने जहाँ इस सिद्धान्त का आश्रय लिया वहीं रंगतत्त्व का सुसाधन था। चूँकि प्रगतिवाद विचार प्रधान आन्दोलन

या धीरे उसके काव्य की एक दार्शनिक पृष्ठभूमि थी, इसलिए उनमें रंग-
तत्त्व की उत्पत्ति के ऐसे अनेक उदाहरण प्राप्त हैं। इस दशक की कुछ
कविताओं में अप्रस्तुत विधान द्वारा काव्य में प्रेषणीयता धीरे प्रभावोन्मादकता
उत्पन्न की गई। उत्तर छायावादी काल की संयोजनात्मक शैली यहाँ प्राते-
पाने बिगड़ गयी। पंतजी के बाद रंगों के सौन्दर्य को व्यक्त करने वाले
नरेन्द्र शर्मा की कविताओं में इस बिखराव की अच्छी तरह से लक्ष्य किया जा
सकता है। भारतभूषण अग्रवाल की आरम्भिक कविताओं में कुछ, कहीं कहीं
प्रवेष्टाएँ थी, पर हास्य-व्यंग्यात्मक तथा वक्तव्यवादी प्रवृत्ति के विकास-क्रम में
उनकी दृष्टि सौन्दर्य की इस जीवन्त शक्ति का अनुभव नहीं कर पायी। ऐसा
लगता है, बाद की कविताओं में उनकी दृष्टि बुझ गई या उसमें 'कलर
ब्लाइंडनेस' सा कुछ आता गया। संयोजनात्मक रंग शैली का बिखराव वहाँ
में देखा गया। पंत और निराला में रंगों की शोष जिस प्रकार प्राते चलकर
अन्ध दिशा में मुड़ गई उसी प्रकार बहुत कुछ पहले 'सप्तक' के कवियों के
गाथ घटित हुआ। गिरजाकुमार भापुर अवश्य ही उस बिखराव से बच सके।
अपने समसामयिक उन तमाम विविध रुचि-धर्मा कवियों के बीच वे अपनी
पद्धति से हटे नहीं। शायद इसीलिए कि उनकी सौन्दर्य परक विज्ञप्ति रंगारंग
बनी रही।

रंग की चौथी अवस्था 'संवेदक' है, जिसका सम्बन्ध नयी कविता के
सौन्दर्यबोध और उनकी अनिव्यञ्जनात्मक मंगिमा से है। चित्रकला के
'अनेक प्रायोगिक वादों से इसके आग्रह जुड़े हैं। एक समानधर्मा मनस्-वेतना
और मयार्थ का भुक्तदण्डों की भाँसा में देखने वाली सौन्दर्य दृष्टि दोनों में
उपलब्ध है। इस नाते चौथी अवस्था के रंगों के मिलसिले में प्रभाववाद का
उल्लेख आवश्यक लगता है।

१९ वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में प्रभाववाद का उदय यथातथ्य अंजन
(नेबरलिज्म) और अभिव्यञ्जनावाद के बीच की स्थिति है। यह एक विशेष
प्रकार की शैली है जो बिन्दु विनिर्मित (पॉइंटीलिस्टिक), रूपहीन आकृतियों
में प्रति फलित हुई। इस पद्धति के कलाकारों ने एक अर्द्ध-वैज्ञानिक प्रभाववश
रंगों की पूर्व-शर्त परम्परा से विरोह किया। इस वाद के अन्तर्गत दृष्टिको के
अंकन का सूत्रपात हुआ। सन् १८७४ में माने ने 'इम्पेजन्-गेटिंग तान'
सूत्रिका-मुक्त रंगों में बनाया था जिसका बहुत विरोध हुआ। रेनुषा,
वेज़ील, डेगास, गिमरो आदि ने बावजूद विरोध के जीवन के छाँधर
गमक्यों धीरे नगरों की अर्थोन्नता को चित्रित किया। १९ वीं शताब्दी का
यह चित्रकलागत आन्दोलन बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में योरोप में सार्वत्रिक
में लक्षित हुआ। कमिग तथा माबेल ने शब्दों के विविष्ट संयोजन में काव्य
में आन्तरिक गंभीरों की मृष्टि की। हिन्दी में प्रभाववाद सन् १९२० के बाद

नरेश मेहता के रंगों की भरिचिका गिरिजाकुमार माथुर से अधिक प्रयोजनीय, 'सेन्जुषम' और मौलिक लगती है। गिरिजाकुमार अपने मडकीले रंगों के फैलाव के लिए प्रसिद्ध रहे हैं। फिर भी कोटम् की 'सेन्जुअसतेम' और 'मिडिबुल' प्रभाव की परकड़ से वे बहुत बाद तक ग्रमभ्यूत नहीं हो पाये। 'पृथिवी कला' में अवश्य ही उनका 'अप्रोच' आधुनिक है। उनका ध्यान प्रायः 'परस्पेक्टिव्ह' की ओर रहा। 'परस्पेक्टिव्ह' (परिप्रेक्ष्य) चित्र-शिल्प सम्बन्धी शब्द है। साहित्य में यह विधा परम्परा से जुड़ी है, जब कि नयी कविता में 'फोकस' की विकृतियाँ मानस-चित्रों के परिपार्श्व में परिप्रेक्ष्य को एक ओर कर देती है। चित्रकला के नये प्रयोग-क्षेत्र में चावड़ा, रामकिंकर, हसन आदि इस बन्धन को स्वीकार नहीं करते। गिरिजाकुमार में इसका आग्रह उन चित्रकारों की तरह है जो आज भी रविवर्मा की शैली में सोचते हैं। यद्यपि 'नाश और निर्माण' के कुछ चित्रों में उन लेन्डस्केपों-सा आभास होता है जिनमें फैलाव कम, 'ग्रस स्ट्रोक' अधिक हैं। इनसे बिम्बों की समग्रता तो उमर आती है किन्तु अतीन्द्रियता-वश धूमिलता पीछा नहीं छोड़ती। नरेश कुमार में भी गिरिजाकुमार माथुर की तरह यह प्रभाव कुछ अंशों में मिल जाता है।

देसू में तियियाँ सब सुलग उठी—

देवों के यश सा यह उजला दिन

नरेश मेहता की इन पंक्तियों में यद्यपि रंग का कोई स्पष्ट उल्लेख नहीं, तथापि अर्थ-जन्य चित्र में अंगारों में दहकते देसू की लौ का रंग मन पर छा जाता है। इस सन्दर्भ में प्रायोगिक हिन्दी कविता के सौन्दर्य-बोध में निहित रंग-तत्त्व निरूपण की यह शैली सामयिक चित्रकारों की रचना-प्रक्रिया एवं व्यक्तिपरक संवेदनाओं से सम्बन्धित लगती है। उसके भी आधारों और विषयगत 'अप्रोच' अपनी अतिव्यक्तिक-चेतना की विमाओं से जुड़े हैं। परिणामतः निःसृत रचनाओं की भावभूमि तथा शैली और शिल्प परम्परा में हटकर लगते हैं। उनके साथ मंगति बैठाना कठिन प्रतीत होता है। कठिन इसलिए कि समग्र रचना-प्रक्रिया एक दम मिल्न होती है, क्योंकि आधुनिक चित्रकारों की तरह नये युग का कवि वृत्ति-धर्मा होता है। और यह भी गश् है कि रंगों की विविध भावभूमियाँ विशिष्ट वर्ग ही अनुभव कर पाता है। रुढ़िवादी एवं पूर्वाग्रही व्यक्तियों की परकड़ कविमन के केतन-प्रवर्धन के अनुभूत सत्य तक नहीं होती। क्योंकि काव्य में रंगरत्न निरूपण की स्थिति कवि की रुचि और मोन्दर्य बोध के स्तर में सम्पूर्ण होती है। उगे हम प्रसन्न हो के

‘दृक्वाचस्पदीय’ प्रणाली (Verbi—Voco—method) के अधिक निकट पाते हैं। चित्रमयता ही जिमकी रुझान नहीं, बल्कि शब्दों के अनेक ग्राह्य प्रयं और उनमें निहित मन्दर्भों से सम्बन्धित अनेक नये शब्द नवकाव्य विधा की सीमा में अधुनानन मौन्दर्य बोध और तरसम्बन्धी जिज्ञासा को प्रगट करते हैं। प्रबुद्ध एवं रुचि-सम्पन्न पाठक उन्हें अपनी पूर्वापर रागात्मिका के अनुसार ग्रहण करता है।

उपचेतन मन के रंग चेतन रंगों से भिन्न होते हैं। इस दृष्टि से चित्रकला में भी वास्तविक रंगों की स्थिति कमो भी सम्भव नहीं हुई। टर्नर और इम्प्रेशनिस्ट चित्रकारी के प्रयोग प्रमाणित करते हैं कि वास्तविक रंगों को व्यक्त करना अत्यधिक कठिन है क्योंकि चित्रित वस्तु के रंग और प्रकृति में दिखाई देने वाले रंगों में बड़ा फर्क होता है। साधारणतया दृश्यमान रंगों की भांति कवि के अन्तर्भेन में रंगों की उपज नहीं होती, न ही वे शब्द होते हैं जिनमें दृश्यमान वस्तु के वर्णों का ठीक-ठीक बोध हो सके। ऐसे रंगों का जिक्र करने के लिए सीधे-सीधे शब्दों से भिन्न कई और शब्द होते हैं जिनका अपरोक्ष रूप में कविमन के भीतर चित्रों और बिम्बों से सम्बन्ध होता है। इन रंगों पर व्यक्तित्व का आरोप और शिल्प में वही प्रवृत्ति कार्य करती है जो आधुनिक चित्रकला में है। रविवर्मा के रंगचित्रण में पश्चिम की यथार्थवादी शैली, सीधे-सीधे छाया प्रकाश वाले मानव-चित्र और उपकरण भाज की नयी दृष्टि स्वीकार नहीं करती। यो तो उसकी सराहना करने वाले रुढ़िवादी भाज भी हैं। वैसे ही बुजुर्ग भालोषको (?) ने नयी कविता के सौन्दर्य बोध को ‘अनिश्चित मानसिक स्थिति’ की उपज अथवा ‘काव्य की वास्तविक भावभूमि पर पहुँचने में अशम’ कहा है। यह आरोप शायद इसलिए लगाया गया कि नये कवि मन के स्वीत पर जो बिम्ब और चित्र आये वे परम्परा सम्मत न थे। उनकी दृष्टि उस चित्रकार की तरह रही जो पिकामो की स्थिति में सोचता है अथवा फ्रान्स के रिम्बो* की दृष्टि से देखता है। रिम्बो का प्रभाव आगे चलकर जर्मनी के रिन्ने, इंग्लैंड के ईनियट और अमेरिका के यूजीन-ओ-नील पर भी पड़ा। वशा इस तरह का प्रभाव घनज्ञाने ही ‘अभिनव काव्य’ की भाषा और शब्दों में बड़ रंग-बिम्बों पर नहीं

* १९ वी शताब्दी के अंतिम चरण में रिम्बो ने प्रतीकवादी काव्य मूल्यों की स्थापना के पूर्व ही कुछ दावे किये थे, जिनका वास्तविक रंगमय से प्रमुख सम्बन्ध है - “मैंनी प्रसार के इन्द्रजाल में मेरा विश्वास है। मैंने विभिन्न स्वरों के रंगों का आविष्कार किया है - ‘ए’ का रंग लाला है, ‘ई’ का रंग श्वेत, ‘आई’ का रंग लाल, ‘ओ’ का रंग नीला और ‘यू’ का रंग हरा और वास्तोचित भाषा की दृष्टि की है, ऐसा मेरा दावा है।”

दीगता ? शेर, नयी कविता की भाषा में नये बिम्बों के संवहन की मंगिमा पायी। परम्परानुमोदित रंगतत्त्व को अपदस्थ करके उसने स्रोत-प्रवर्धित रंगरूपों को स्वीकारा। रूढ़ अर्थवत्ता के जाल को उतार फेंका और शब्दार्थ की आन्तरिक शक्ति पर आधारित सौन्दर्य बोध के नये क्षेत्र विकसित किये। उसके प्रयोग शिल्प में समकालीन चित्रकलागत प्रवृत्तियों-सी मंगिमा आई। कथन में यही हृदय, सिघाई और विघटित शिल्प देखा गया। वही तिकतता और विषयगत अविध्य दोनों में लक्षित हुआ।

पिकासो की स्थिति का हम जिक्र कर रहे थे। हिन्दी कविता में उसके उदाहरण मन् १९५५ के बाद की रचनाओं में मिलते हैं। इस सन्दर्भ में छोटी कविताओं की चर्चा करना अनुपयुक्त न होगा। रंगों की दृष्टि से ऐंगी कविताएँ प्रतिक्रियात्मक 'स्ट्रोंक्स' जैसी लगती हैं। उनके सौन्दर्य बोध में—विद्रूप, कुंटा और घाक्रोश के अलावा रंगों की धुंधली, संवेदक छाया दृष्टिगत होती है। जापानी काव्य के हाइकू (होक्कू), टोटकू या रेंग आदि कम पंक्तियों वाले छंदों में सौन्दर्य की यह क्षमता दृष्ट्य है। 'असंख्य' द्वारा किये गये जापानी कविताओं के कुछ भावानुवादों में बिम्ब देखिए.

उगता चांद, हृषता सूरज
बीच भील सी
पीली तरसों फुली — (बूसेन्)

लम्बी पीली धूप
डरोने की परछाही
नाप रही सूनी पगडण्डी — (शेपा)

चांद बितेरा
आँक रहा है शारद नम में
एक चीड़ का साका — (रासेत्सू)

चित्रकला में रंगों की छटा भाव और वर्ण्यवस्तु के सुसम्बद्ध नियोजन में सहायक होती है। काव्य में वे ही रंग शब्दों के माध्यम से गत्यात्मक दृष्टि, 'इमेज' और अमूर्त बिम्बों की संयोजना करते हैं। काव्य विधा में वर्ण्यगत समग्रता लाने के लिए चित्रकला की अपेक्षा अधिक मुविधा है। इसलिए काव्य में रंग अधिक सुलभ होते हैं। क्योंकि शब्दों के बाह्य अर्थ के साथ मृदा और पाठक दोनों ही वैयक्तिक प्रतिक्रिया, आन्तरिक सम्पूर्णन, निजी सन्दर्भ और सौन्दर्य बोध के गहारे उन्हें आत्म सात करते हैं। रंग चित्रकला में पदार्थगत विषय है, पर रंगों की सीमाएँ काव्य में बाधक नहीं होती। काव्य में उनका रूप अन्य सन्दर्भों के साथ जुड़ जाता है। चित्रकला की तरह उनमें विभिन्न रंगीय गारम्य का भाव होता है। वे बिम्ब उत्पन्न करते हैं और

अने प्रभाव को रम, लक्षणा और अर्थ के सन्दर्भ में पदार्थगत वृत्त में कही ज्यादा व्यापक क्षेत्र में ले जाते हैं। इन प्रभावों को कवि न केवल दृष्यगत उपकरणों में ही, बल्कि अवचेतन मन स्थिति, कम्पन, प्रवृत्त स्वर, नाद और प्रकाश, आधुनिक जीवन की ऊर्मा और गंध में भी अनुभव करता है। अनुभव के स्तर वैयक्तिक हो सकते हैं। वेलमेन ने रंग और उनसे सम्बन्धित भावात्मक प्रभावों का अध्ययन करके एक तालिका बनायी, जिसका उपयोग काव्यगत रंगतत्व का परीक्षण करते समय सम्भव हो सकता है। इस तालिका में परिवर्जन और बुद्धि सुधार किये जा सकते हैं। भूम तालिका इस प्रकार है (पृष्ठ ६६ पर)।

रंगों के प्रति हिन्दी कवियों का दृष्टिकोण अब परम्परागत नहीं रहा। प्राचीन काव्य में रंगों का गाढ़ापन और रंगतों (Shades) की संख्या बहुत कम पायी जाती है। 'मूक' और 'संयोजक' अवस्था में रंगों की परम्परा मात्राएँ करनी रही। उच्च-उच्च दृष्य चेतना तीव्र और द्वाया प्रकाश के नियोजन में उत्पन्न सुमंजस गानमिक प्रक्रियाओं में विकसित होना गया, रंगों की संख्या बढ़ी। रोमन् रंगत आधुनिक कविता में अधिक उभरी। माहृष्य का मिडान्त स्वीकार करते ही शून्य और गंध की चेतना का संयोग काव्य में हो गया

गुम्हारी माड़ी - माँ
 शाम । बहुत परिचित ।
 ओ, ओ
 मेरे दिल के अजीब कैलाव सी
 मातीनी पीतल-बामे के घण्टों की-सी
 बनाविक ।
 शाम ।
 बहुत दूरतक बजती हुई शाम ।
 धीरे, धीरे

[जमशेर बहादुर मिह शाम]

जैसे डबडबाते पर्वती बादल
 पहाड़ी भीन के भरतन - हरे जन पर
 गुम्हारी देह के प्रति
 अंगता महगुम करता हूँ —
 कि उन घन्धी घनल उँचाइयों में निमज
 र्द्ध की तरह
 धाराम में उस नमं कुहरे पर उतर धाऊँ

[बंकर नारायण : पहाड़ी भीन]

हिन्दी की कई कविताओं में कोमल रंग और रंगतें गुम्फित हैं। प्राचीन काव्य में ये ही रंग सीधे-सीधे व्यक्त हुए और आदिम जिज्ञासा की वजह से नयी कविता के कुछ बोयेरे चित्रों में भी अनुभव किये गये। रंगों के संकेतों का एक दूसरा पक्ष साहचर्य-उल्लेख तक सीमित है।

गोन पीन भड़े प्याले में
भागरिट ऐमे हँसती है जैसे मोनालिसा हँसी थी
चित्रकार डा-विंची सुन्दर 'कन्वस' पर

ब्यूबिस्ट नव चित्रकला सी सीधी सीधी ज्यामिति तथा
नंगी भलियाँ, वही उजाला
वही अँधेरा,—बड़े बड़े 'टिन' के तम्बों पर
बिज्ञापन है—,

[अनन्त कुमार पापाण बम्बई की शाम]

उक्त पंक्तियों में चित्रकला के बाद और मोनालिसा की चित्रबद्ध हँसी मात्र का उल्लेख है। जानकारी के अभाव में पाठक शायद इनका प्रभाव ग्रहण नहीं कर सक्ता जब तक कि उसकी रूझान चित्रकला में न हो।

कपोताम और घूमच्छाय रंगों का प्रयोग ध्यायावाद में आरम्भ हो गया था। मासोजी और घुमरिल की भाँति आधुनिक चित्रों में प्रयुक्त ये रंग फिर लौटकर प्रायोगिक काव्य में भी निखरे। इनसे शान्त भाव का उद्गार होता है। मध्यकालीन भावदृष्टि से हटकर रंगों की भरिचढ़ा आधुनिक काव्य में, विलमन की सातिका के सन्दर्भ में, अधिक संवेदनात्मक होती गई।

साँक जीवन की साजगी का स्पर्श काफी पहले मन्दबाबू ने भरने 'मंजीरा वाला' और 'ढोलक वाला' शीर्षक चित्रों में किया। पर काव्य में प्रामाण्य रंगों की यह ऊष्मा 'सूचक' अवस्था के रंगों को नये आलोक में प्रतिष्ठित करती दिखाई देती है। हिन्दी कविता में इस नये घुमाव को बहुत कम जगह मिली। एक सम्बन्ध अन्तराल के पश्चात् 'वनपायी गुनो' में नरेग मेहता ने मातवा के रंगों को समेटने का प्रयत्न किया। उनमें 'रंगमत्त' की उज्ज्वली घटक उभरती है तथा अधिवाँश रचनाओं में रंगों के परिष्कृत 'सेटम्' और यथोचित साहचर्य, रेशमी रंगों का निखार, स्पर्शजन्य अनुभूति की श्रृष्टि करना—मा बातावरण है। उनमें एक मिना-बुना बिम्ब-गम्मुच्चय, जिसमें कई तरह के रंग, रंगतें और विशुद्ध वर्णों के छिटके प्रभाव तथा ताजे 'स्टोअम' है।

मेहता के अतिरिक्त कुछ कमजोर स्थिति में यही ताज़गी हरि व्यास में प्राप्त है।

आधुनिक कविता की कुछ रंगतें एकदम नयी हैं। प्रचलित रंगों के अलावा अन्य कई रंगों ने सांघिक जीवन ने क्रमशः कविताओं में दी। चित्रकर्म की दृष्टि से प्रयुक्त भूतगन रंगानुभूति (क्वन्टर सेन्सेशन), बल (वैल्यू), घनत्व (टन्टेन्सीटी), गति (रिदम) और संगति को कविता में क्रमशः मिल जुलकर स्थान मिला। रंगानुभूति एक कलात्मक गुण है जो काव्य के सौन्दर्य के लिए जरूरी है। 'क्वन्टर सेन्सेशन' के इन दो उदाहरणों में यह अनुभूति देखिए—

मूरज में नहायें हुए
नीले कमल-सा यह चैंत का नशीला दिन
मैंने बिताया नहीं।

[भारती चैंत का एक दिन]

कमल फावूस, रातों मोतियों की डाल
दिन में
सुमई नीली रंगीली तारको की छाप लेकर
सितलियों की बुँदकियाँ भी साड़ियों के-से नमूने
चमन में उड़ते छपीले

[शमशेरबहादुर सिंह]

शमशेर बहादुरसिंह के रंग अधिक इन्द्रियगत हैं। मुक्तिबोध ने शायद इसीलिए शमशेर की मूल प्रवृत्ति को दम्प्रेशनिष्टिक चित्रकार की मानी है।

चित्रकला में रंगों द्वारा 'स्पूमिनोसिटी' उत्पन्न करने के लिए पीला रंग प्रयोग में लाया जाता है। पीले में प्रकाश अधिक है। हरी घास पर सूर्य-प्रकाश यदि पीताभ नजर आये तो चित्रकार उसे वैसी ही रंगत प्रदान करेगा। यही बिषय और मनःस्थिति के रंग मिल्न हो सकते हैं। उस स्थिति में केन-बास पर जो रंग उतरेंगे वे वस्तु के अपने रंग न भी हो सकते हैं। एक दूसरी स्थिति संतुलन की है। दृश्यगत वस्तु या बिम्ब में कई रंगों के बीच कुछ ऐसे रंग होते हैं जिन्हें हम छोड़ना नहीं चाहते। ऐसे रंग हल्के हुए तो उनके आमपाम अन्य रंग गहरे और विरोधगूचक हो। पीली सरसों का जिक्र है, उसे उमारने के लिए बिम्ब में अन्य रंग गहरे न हों वरिष्ठ धूसर बानावरण का फैलाव हो या एक कत्ती को दृष्टि में बनाए रखने के लिए उसके निचट के 'प्रॉजेक्ट' मडकीले नहीं हों। अप्रामाणिक न होगा कि महादेवी या पंन में संतुलन की यह सजगता उदात्त है। नयी कविता में बिषयित बिम्बों के कारण संतुलन का अंदाज़ और भी जरूरी हो गया। नये-नये कवियों का भुकाव यों तो अनेक तरह से स्पष्ट है कि—

पक्ष और मजगता के अभाव में वही-वही अगम्यता भी एक हद तक अवरने लगती है। ऐसा नग्न है आज भी हमारे कई कवि 'कलरग्राइंड' हैं। पूर्ववर्ती कवियों का उत्प्रेष करना यहाँ उपयुक्त न होगा, क्योंकि वह एक लम्बा सिलसिला है।

रंगों की मृदुता, संवेदनशीलता और खुशगवार प्रभाव की रक्षा रंगों के कनिष्ठ मन्त्रुवन सिद्धान्त ध्यान में रखने से हो सकती है। ६० श्रृंगों ने प्रयोगों के पश्चात् जो सिद्धान्त बनाये उनका गणित की भाँति प्रयोग सम्भव नहीं, फिर भी काव्यगत प्रभाव की उत्कृष्टता के लिए उनकी उपादेयता हो सकती है।

कवि समय के अनुसार जो रंग ऋद्ध होकर बहुत दिनों तक कविता में बने रहे, उन्हें छायावाद ने बदल दिया। छायावाद में ही हिन्दी कविता में कई तरह के रंग आये। नयी कविता के मूल में समाजशास्त्रीय दृष्टि के समानान्तर एक गहरी सम्पृक्ति उपजी। इसी कारण प्रयोगों में भेदगुं लक्षित हुए। रंगों की मुधार संगति, वैविध्य, गति, घनत्व, बल और संयोजन सभी कवि के बाह्य निरीक्षण और आन्तरिक प्रक्रिया पर निर्भर करते हैं। हिन्दी की आधुनिक कविता किन्हीं मानों में इस नाते उपादेय है। यह सिलसिला 'प्रारम्भ' (१९६३) में आकर और भी परिष्कृत लगता है। रंगों का 'कन्ट्रास्ट' - सूचक आस्टवाल्ड - वृत्त बारीक मजर में देखें तो कविता में भी काम करता है। यह वृत्त मनोविज्ञान पर आधारित है। इसमें अनेक रंगों में सम्मिलित की जा सकती हैं। वैसे आठ रंगों के निम्नवृत्त में प्रत्येक रंग के साथ मिश्रण से तीन - तीन रंगों प्राप्त करने पर कुल चौबीस रंगों बनती हैं, जो और भी अधिक हो सकती हैं।

डब्लू० एम० हंट के अनुसार अनेक रंगों की आपापापी रंगों को उत्तरप्र करनी है - 'दी स्ट्रगल ऑफ वन ह्यू विद् एनादर गिस्हज कलर'। केवल एक ही संकेत से रंग की समग्रता सामने नहीं आती। रंगों को एक दूसरे का पोंछा महारा चाहिए। उम्र के अनुसार मन को प्रभावित करने वाले रंग समूह विच ने प्रयोग करके निर्धारित किये हैं। उन्हें कुछ सन्दर्भों में, काव्यगत क्षेत्र में, एक नये स्तर से परमा जा सकता है। चित्रकला के सीमित रंगों की अपेक्षा काव्य में शब्दों के प्रभाव से अमंश्य मिश्रणों की घनक अनुभव की जाती है। देशज शब्दों में सँवहो रंगों और रंगों के लिए उपयुक्त नाम हैं। नयी कविता में उन्हें वही-वही जो स्थान मिले उनमें काव्य के लक्ष्य की पूर्ति हो गई। अतः इस दिशा में और भी अधिक संवेदनशील एवं सजग होने की अपेक्षा है।

संस्कृत साहित्य की अपेक्षा अपभ्रंश काव्य के रंग अधिक आत्मीय लगेंगे। मध्यकालीन कविता में जहाँ भी स्वाभाविक चित्रण सम्भव हुआ वहाँ

रंगों ने अपना असर दिगाया। छायावाद में रंग छिने। उनमें ऐंद्रियता आयी। एक लम्बा इतिहास है इन रंगों का। हिन्दी कविता की नयी उपलब्धियों में इस तत्त्व निरूपण में अभूतपूर्व योग दिया। ऐसा लगता है जो वैचित्र्य, वैविध्य, और अभिव्यक्ति का एकदम अलग संवेदक पक्ष विचकला के अभुनातन प्रयोगों में आया, वह नयी कविता में महज ही प्राप्त होता है। इतना ही नहीं, संवेदक न्विति के रंगनियोजन के अन्तर्गत रंगात्मकप्रवण (क्लर होयरिंग) के भी बिम्ब शमशेर बहादुर, अशोक वाजपेयी, जगदीश षतुर्वेदी और शान्ता सिन्हा में लक्ष्य किये गये। स्वर-माधुर्य और ध्वनि के अपरोक्ष प्रभाव काव्य बिम्बों में कई तरह उपलब्ध हुए। इनमें कुछ अच्छे हैं, कुछ विफल। वैयक्तिक रुचि और कल्पना से अधिक सम्पृक्त इसके कुछ उदाहरण हैं:

कैना, गुलाबी झगडजे, कि
नाल—
वासन्ती रेशम पे लाल छीट,
मा साँस जैसे सुन्दर गले की
साकार
किसी के सुन्दर हृदय में.....

[शमशेर बहादुर: लिपटी संगीत में सब चीजें]

खिड़की से एक पीला गुलाब
रह रह कर टकराता रहा..

[अशोक वाजपेयी: अलीशकबरला का सरोद-वादन]

नयी कविता में रंगतत्त्व की एक भिन्न स्थिति है। 'संवेदक' अवस्था के अन्तर्गत होकर भी उसमें अलग व्यक्तित्व है। उसमें गहरात्मक अन्वेषक की दृष्टि है। असंतुष्टि, अतिरेक, विलक्षणता तथा कथन की सामान्य विसंगति का मिलानुता प्रभाव, सम्पूर्ण रचना के विघटित बिम्बों में मिलता है। चाहे वह शमशेर बहादुर की गहरात्मक ज्यामितिक दृष्टि या विचारमग्न प्रयास हो, चाहे कुँवरनारायण के काल्पनिक, संडचित्रों की गति। चाहे विपिनकुमार की कविताओं में प्रगट सहजबोध की विसंगतियों के वैचित्र्यपूर्ण आयाम अथवा जगदीश शुभ की विघटित सौन्दर्य दृष्टि— बावतही है जो गिनी समय गोपा (१७४६-१८२८), बॉन्टेबुल (१७४६-१८३७), मेज़ी, मोर्ग, वॉनगो, मातिले, रिवागो आदि के विचित्र रंगों से देखी गई और वही बावत प्रयोग के अनेक संघर्ष भेजते हुए बॉन्तेबुल मुर्जी, इप्ला डैबर, चाइरा, मारा, रजा, रामकुमार अथवा 'ध्रुव १८६०' के कपाचारी में देखी गई। रिवागो के बूबिगम (रिवागो ने १६०३ में वर्णा बूबिगम चित्र बनाया था) तथा वापी, वासवती जान मीरो, वैश्य, बॉन्ड आदि एकत्र—

दृष्टि रखने वाले पाश्चात्य चित्रकारों की कृतियों में वही बात बनी रही जो वर्षों बाद पश्चिम के कवियों में आई और वही भारतीय चित्रकला के 'आधुनिक प्रयोगों' के साथ हिन्दी कविता में लक्षित हुई। जितेन दे (विजितेन्स), विमल-शम गुप्त (दी ब्रिज), वेन्ट्रे (स्ट्रीट लाइट्स), गाडे (बू वाल), जार्ज कीट (टू वूमन) आदि कलाकारों के चित्र तथाकथित नयी कविता के बहुत निकट लगते हैं। अधुना नन कविताओं में यही सामंजस्य कही अधिक है। तो भी इस चर्चा में हम इस बात को विस्मृत नहीं कर सकते कि जामिनीराय की अनुरूपता ठाकुरप्रसाद गिह में अथवा आरा की नदमीकान्न वर्मा में तथा स्वेनस्नाब रोरिच-सी संतुलित आधुनिकता 'अज्ञेय' में है।

•••

शमशेर आर्जुन के पीछे

शमशेर के कविता-संग्रहों के लक्ष्य का मतलब है कि केवल उमदा कविता ही शमशेर का लक्ष्य है। वह एक दृष्टिकोण का प्रतिनिधित्व करते व्यक्तिगो को मनाने की कोशिश करता है। वह शमशेर की विचारों में साफ है। उन्होंने-जैसे ही के सामने सामान्य की कोशिश, "पुनः कविताएँ" (१९३६) और "पुनः कविताएँ" (१९६६) संकलनों में प्रकाशित, लगभग ८६ रचनाएँ शमशेर की कविताओं के संग्रह के लक्ष्य में लक्ष्य की लक्ष्य में प्रभावित करती हैं। उन पर लिखे गए लेखों में काली कृष्ण कहा है। पुनः कविताओं में सर्वप्रथम कविताओं के विचारों को कभी भी नहीं। उसे संवेदनशीलता का बहिर्गमन मिला। (इससे पहले, १९३६ में प्रकाशित शमशेर का प्रथम संग्रह "पुनः कविताएँ" के संग्रह में) पुनः कविताओं और उमादेव में भी सामने आये। [“कविता” (१९३७) में इससे पहले शमशेर का संग्रह और “माध्यम” में प्रकाशित शमशेर का विवेचन।] पुनः विचारों पर विचारों में पुनः शमशेर के कविता-संग्रहों को जो रूप प्राप्त हुआ वह कविता-संग्रहों से काफी भिन्न हो गया।

शमशेर एक शीघ्र-गम्य प्रेमी व्यक्ति है, पर उसकी कविता-संग्रह-प्रतिभा तबिल भी गहरा नहीं लगती। उसकी कविता-संग्रहों की संरचना अंग्रेजियों की श्रमिका पर साफ है जहाँ भीतर ही भीतर बर्तक है, निजसिद्धि प्रेम की पीड़ा है, आहों का पुष्पन, व्याकुलता, छटपटाहट और निरपेक्षात्मक उमादेवियाँ हैं। शमशेर ने क्या नहीं लिखा—गजलें, मुक्तक, गीत, काव्य-गान, व्यक्तियों की स्मृति में काव्य-जलियाँ, शहीदों की बरती पर कविताएँ, प्रशंसितियाँ, सिफली, शादी के धोके पर बहने जाने वाले खेर, लोकगीत की शैली में गीत, दयाद्वय, राजनयिक कविताएँ, मार्क्सवाद से उठ कर शमशेरीय ढंग की रचनाएँ, भावचित्र, आदि ? जब कि इतने व्यापक केनसात के होते हुए भी शमशेर को पास कहने के लिए बहुत कम है। एक ही तरह का निजसिद्धि कई कविताओं में फलता हुआ जान पड़ता है। लगता है, साही की बात ठीक है : “शमशेर ने एक ही कविता बार-बार लिखी है।” दरअसल शमशेर बड़ी सातत में है। उसे “बिना-बिना कर मोठा दर्द-सा होता रहता है।” वह एक “धुंधली बादल रैसा घर टिका हुआ” है, अनिश्चय की हालत में, प्रकारात्मक मुद्रा में, बहुत ही सहमे हुए समर्पित भाव में

होश में मग्न हो कर

फिर गिरा

मर्महत आदर्शों के स्वप्न पर

अस्थिर मैं तम घिरा ।

(त्रिदशो का प्यार - 'कुछ और कविताएँ', पृ० ४६)

यह स्थिति शमशेर के संतुलन को हिला देती है। उसकी साफगोई स्वयं इस प्रक्रिया में घबोह तरह से पेश आती है। उसका सामाजिक दायित्व यहाँ विलुप्त होता जान पड़ता है। शमशेर की व्यंजना इस स्थिति में धुँधली छनो और 'छायावादी की मेहराबों' के नजदीक चली आती है। शाम, भासमान, गुलाब और चाँदनी की दुनिया में बंद होती मशीनी पलकों, अधभुली अँग-ठाइयों, मुरमई गहराइयों और गद्य के आलम में भटक कर उसका नितान प्रेमी व्यक्तित्व रोमांटिक छायावादियों की शक्ति में उभर कर सामने आता है (गोकि शमशेर अनेक अंशों में वैचारिक और जिन दोनो दृष्टियों में छायावादी नहीं है)। उपलब्धियों का संबंध तब न तो प्रतीकों से रहता है, न बौद्धिक संवेतना से। उसकी 'रूढ़िवादी या छंदोबद्ध पत्रकारिता' बिना किसी फार्म या गैंगी की सजगता के अपने निजी तरीके से काम करती है। बल्कि इस घुलन-बिगड़ पर शमशेर अनायास ही महादेवी वर्मा के-मे दर्द को व्यक्त करना जान पड़ता है। माया भी वहाँ अनुगामिनी हो जाती है ("भेद उपा ने दिये सब खोल। हृदय के कुल भाव। रात्रि के, घनमोल")। उसमें नयापन नहीं रहता। 'घनीभूत पीड़ा' (—'कुछ कविताएँ', पृ० ४६) के साथ जो तीन रेखाचित्र दिये हैं, वे वस्तुतः शमशेर के अवचेतन में बँठी महादेवी के प्रभाव की स्पष्ट करते हैं। घूमिन चित्रगैनी के इर्दगिर्द उसका मानस बेचैनी से घूमता है। इस संदर्भ में शमशेर के देखने की क्रिया विषयो तक नहीं, बल्कि उनमें खुद को मिला देने के आग्रह तक पहुँचनी है। उसे छायावाद के किनारों तक वह खींच लेनी है, जहाँ वह ऐसी माया का उपयोग करता है जिसे उत्तर छायावादियों ने छोड़ दिया था

स्वप्न-वर्द्धित-मुद्रामयि

शिविस-वरण !

हरों मोह-नाप, समुद

स्मर-उर वर

हरों मोह-ताप—

और और कम उमर,

(एक मुद्रा से 'कुछ और कविताएँ', पृ० १८)

शमशेर का संयम (?), जैसा कि स्वयं उसने कहा है, 'मर्बाई का अपना खाम बुर' नहीं रख पाता। 'अविष्यति, अपनी ओर से मर्बाई हो, यही

होता नहीं। शमशेर स्वयं ही अपनी विडंबना के कारण गफ़लत में पड़ जाता है।

एक और बात। नामवर सिंह की बात मुझे जँचती नहीं कि 'शमशेर का अनुशासन नयी कविता में आदर्श है।' वह शायद कभी रहा ही नहीं। विकासोन्मुख कविता के लिए किसी के आदर्श स्थायी नहीं होते। आज जब कि 'नयी कविता' परिपक्व स्थिति से गुजरती हुई अपने कथ्य और गित्य में दुहराती जा रही है, तब यह परख लेना और भी सरल हो जाता है कि शमशेर का हिंदी की 'नयी कविता' पर क्या प्रभाव रहा। 'अज्ञेय' की जालंधियों के साथ शमशेर को ले आना और भी गलत होगा; क्योंकि शमशेर की 'चित्रकल्पी प्रतिभा' इतनी अधिक परिष्कृत नहीं लगती कि जहाँ शब्द अपरूप हो कर ध्वनियों में अर्थ देने लगे। खुद शमशेर का कहना है: "मेरी कल्पना ज्यादातर बिल्कुल अपनी अकेली दुनिया के अंदर घिबते घले जाने की तरफ रही है" (—दूसरा सप्ताह)। और प्रकट है, शमशेर ने स्वयं ही स्वीकारा है कि उसमें 'उत्प्रेक्षे हुए भावों को लिये हुए सपनों की-सी चित्रकारी है' (—दूसरा सप्ताह)। काव्य का यह पक्ष आज से बीस-पच्चीस वर्ष पहले मले ही चौंका देता रहा हो, वर्तमान में उसका अर्थ मात्र ऐतिहासिक संदर्भ तक सिमट गया है। 'सपनों की-सी चित्रकारी' वॉटिंग के न तो 'इंग्लिशिस्ट' स्कूल से संबद्ध है, न 'एम्ब्रैचट कॉम' या 'सरियनिज्म' से। शमशेर में आरोपित प्रभाववाद मात्र शब्द-संचयन और भावात्मक घुमघुमावा के रूप में अनुरंजित बलों-साहचर्य और ध्वनियों की 'सिन्नुअर' पकड़ तक पहुँचा है। इसे चित्रकला की भाषा में बहो तक 'इंग्लिशिस्ट' बटा जा सकता है? यह न तो चित्रकारी का चित्रकारी की अर्थ-भाषा में गिन पाया, न टीक-टीक लेनी या

वैशिष्ट्य है, जो वास्तव में कल्प न हो कर मात्र शिल्प है। भीतर में वह रोमांटिक और द्रवित है। ('शमशेर मुग्ध प्रणय-जीवन के प्रसंग-बद्ध रमवादी कवि हैं'—मुक्तिबोध)। गीतकार है। उसमें आंतरिक उद्वेग की अदा है। भिन्नक है। वह खुलता नहीं। बात की तरह तक पहुँच कर विम्बों या भाव-प्रसंगों में विसर जाता है। उन्हें 'बोल्ड' रेखाओं में सामने नहीं लाना। इसी कारण उसके अवचेतन में छुपे अतीत के मोह और वनामिश्र के प्रति आस्था ने उसे छायावाद के उत्तरार्ध में पार्श्वस्थ दर्शन की ओर मोड़ दिया। परिणाम जाहिर है—काव्य में अस्पष्टता, दुर्बलता और अंतर्विरोध। माही के शब्दों में, यहाँ मैं मानता हूँ, "एक तरह की वैष्णव भावना, अर्पित निरीहता शमशेर की कविताओं में बराबर मौजूद है। मुन्दर—मात्र मुन्दर—में रंग की तलाश करता शमशेर, अवचेतन मन से सचाई को ढूँढता और प्रेम से पिघलते हुए निपेक्षात्मक रव से मार्क्सवाद के गुरदुरे अनुशासन से बच निकलता है। वह कुछ छुपा जाना चाहता है। पकड़े जाने पर चिढ़ जाने की सी प्रतिश्रिया करता है और जो न कहना चाहिए उसे अधिक महत्वपूर्ण मान लेता है।

छोड़ दो संपूर्ण-प्रेम

त्याग दो सब दया—मन घृणा।

खाम हमदर्दी।

खाम—

साधियों का साथ।

(मूँद लो आँखें 'बुद्ध और कविताएँ', पृष्ठ ७२)

शमशेर के कुछ खटके हैं, जैसे हर प्रेमी के होने हैं और जिन पर बल से चर्चा की जा सकती है। तदपि, अभी यह स्वीकार कर लेने में तनिक भी बाध नहीं बनती कि शमशेर की मूल प्रवृत्ति संश्लेषण एवं विवक्षतात्मक संवेदना की है। यह मान भी लिया जाय कि आने की तराशने चलना-शमशेर की रचनात्मक प्रतिभा का महत्वपूर्ण पक्ष है, तो भी 'चित्रकला' प्रवृत्ति बराबर में सर्वाधिक संवेदनोप और प्रभावमय अंशों की बहुत कम अमूर्त रंग-विषा में पड़ पाती है। कथ्य वस्तु 'इमेज' में जाने-आने दूरता ही रूप ले लेती है। महज ही शमशेर गिरिजाशुमार माधुर की शैली में ध्वनि होने लगता है। 'उषा', 'मागरतट', 'पूरा आममान का आममान', 'पुन कीठरी के भाँति में खड़ी' जैसी कविताओं में यह छाया स्पष्ट दीखती है।

आईने के सामने शमशेर जो कुछ है वैसा पीछे नहीं। पीछे वह मौन में पौन्या, एक पीछे ही व्यक्तित्व है जो पल-पल पर अनिश्चय की हास में अपनी ही तलाश करता है। फिर भी उसमें कुछ है और बहुत कुछ नहीं है।

गाही ने शमशेर की वाक्यानुभूति को बहुत नजदीक से तीला है। समता है, साथ भी साही को बहुत पृष्ठ कहना शेष है। जो न कहा जा सकता उसे शमशेर की कविताओं के जरिए अनेकविध तरीकों से कमोटी पर और भी बसा जा सकता है। शमशेर ही क्यों, 'तार सप्तक' के प्राम. सभी कवियों की रचनाओं का पूर्ण आलोचनात्मक दायित्व से पुनर्भूत्याकृत होना इस वक्त आवश्यक प्रतीत होता है। इस संदर्भ में यह भी विचार किया जा सकता है कि शमशेर को हमउम्र साथियों के साथ पहले सप्तक में स्वात क्यों न दिया गया, और क्या कारण है कि स्वयं शमशेर ने दूसरे सप्तक में गीतकारकवियों के साथ आना परांद किया।

●●●

मुक्तिबोध

कविता मुनाने के 'गन्धर्व' मुक्तिबोध अपना मूलानी ढंग का स्वस्थ श्रेष्ठता पूरे ज्ञान-विज्ञान के साथ सामने रखते पाँछने 'बसो मई, कुछ बात बसो ?' एक तो समझी कविता और फिर विम्वो का मिनमिना । हम मकान का कुछ जगह नहीं दे पाते । नीचे ही नीचे कुछ गहराई-नी महसूस करने होते । 'बसो बसने' में मुक्तिबोध का नागर्य उन चित्रमयी व्यंजनाओं में होता, जिन्हें वे कविता में निहित कथ्य को सम्पूर्ण प्रभाव देने के लिए आवश्यक समझते थे । मुनी हुई के कविताएँ 'तार सप्तक' में मकलिन रचनाओं के पहले की थी, जो का तो उज्जैन के 'नीरव' मामिक में प्रकाशित हुई या फिर रेणुनाथ साक्से द्वारा सम्पादित 'नयी कविता' में निकली ।

संयोग की बात है कि उन दिनों अज्ञेय ने मुक्तिबोध की कविताएँ पढ़ी या उन्हें पढ़ायी गयी, अन्यथा यह बहुत सम्भव था कि समशेर बहादुर की तरह मुक्तिबोध भी 'तार सप्तक' के कवि न होते ।

मुक्तिबोध के लिये तात्कालीन काव्य के रुढ़ प्रतिमानों से इतर अभिव्यक्ति की समस्या अधिष्ठ थी । वे जिनने स्पष्ट, खुले हुए और सहज थे, उनमें ही आन्तरिक रूप में जटिल एवं संवेदनशील थे । 'तार सप्तक' में उन्होंने लिखा " यह स्वीकार करने में मुझे मकोच नहीं कि मेरी हर विकास-स्थिति में मुझे घोर असन्तोष रहा । मानसिक द्वन्द्व मेरे व्यक्तित्व में बढमूल है ।" दरअसल, उनका यह द्वन्द्व छायावाद की कमजोरियों एवं दूसरे महापुरुष से उत्पन्न सामाजिक तथा राजनयिक परिस्थितियों के कारण, कमश उमरते हुए नये मूलों तथा बौद्धिक आस्थाओं से संबंधित था । बीच की स्थिति उन्हें स्वीकार न थी । समन्वय और समझौता करना उनके स्वभाव में न था । जाहिर था कि उन्हें इन परिस्थितियों में 'अधिक वैज्ञानिक' और 'अधिक तेजस्वी-दृष्टिकोण' प्राप्त हुआ । निश्चय ही नयी दृष्टि ने उन्हें व्यक्तिपरक जीवनानुभूति की जकड़ में श्वास लेती तात्कालीन रुढ़ कविता के बाहर एक प्रभास्त क्षेत्र दिया । उनके व्यक्तिकेन्द्र की दिशा-व्यापि बनाने में इस स्थिति ही अपना योग प्रदान किया । दूसरे शब्दों में मानसिक स्तर पर संबंधित उनकी 'स्यानान्तर गामी प्रवृत्ति' का आग्रह साहित्यिक ग सवा ।

मुक्तिबोध की रचना-प्रक्रिया गीत-विधा के स्तर की नहीं थी। क्योंकि गीत उनके समय में यांत्रिक रियलि के स्रोतक रहे। भावानुसारी संवेदनानुगत शब्द-प्रम में तो अनुभूत सत्य को अभिव्यक्ति देना उन्हें नाकाफी लगा। मुख्यतः शब्द, छंदोबद्ध, कविता में यह कोशिश अपूरी प्रतीत हुई। मुक्तिबोध का कहना है कि "कवि व्यक्तित्व, अपनी प्रबल आंतरिक आवश्यकताओं के अनुसार कुछ विशेष भाव-श्रेणियों को ही प्रकट करता रहता है, मानो वे उसके जीवन के स्थायी भाग हों। उन्हें प्रभावोत्पादक रूप से प्रकट करने के लिए उसके मनपरत परिश्रम और अभ्यास के फलस्वरूप, धीरे-धीरे, उसकी ये भाव-श्रेणियाँ और उनकी अभिव्यक्ति दोनों एक इकाई बनकर 'एक कंडोशब्द साहित्यिक रिप्लेक्स' का रूप धारण कर लेती हैं। ये रिप्लेक्स दृढ़ होने पर संघर्ष हो जाते हैं और उनकी अंतर्निहित भावधारा भी संघर्ष हो जाती है। काव्य शब्दावली जड़ोभूत हो जाती है।" मुक्तिबोध का यह भी समालोचना कि आत्मनिरीक्षण द्वारा अभिव्यक्ति और शब्दगत जड़ता को लचीला बनाया जा सकता है। इस संदर्भ में मुक्तिबोध की कविताएँ अभिव्यक्ति की एक अनवरत खोज के पदचिह्न हैं। उनमें तीव्र आत्म-संघर्ष, यांत्रिकता के विरोध में शालीन आक्रोश, विवेचनात्मक संवेदना और विश्व-संघर्ष के परिप्रेक्ष्य में व्यक्ति-संवेदना के उदात्त रूप का मिलाजुला अहसास होता है। इन विशेषताओं के कारण मुक्तिबोध काफी समय तक हिन्दी में उपेक्षित रहे। उन्हें अस्पष्ट, दुरूह और उलझे विचारों वाला कवि समझा जाता रहा। उनकी लम्बी कविताएँ 'नयी कविता' से संबंधित, तपाकथित, समूची पीढ़ी ग्रहण नहीं कर सकी। क्योंकि छायावाद के गीतात्मक संस्कारों को जिन कुछ कवियों ने तोड़ना चाहा, वे मात्र पंख फटफड़ा सके। अधिक से अधिक छंद की कारा तोड़ सके। गेयकाव्य की प्रतिक्रिया उनमें केवल मुक्तरूपेण भावकन एवं शब्दगत नवोन्मेष के रूप में ही लय की गयी। ऐसे कवियों ने जड़ शब्दावली को तो तोड़ा ही, पर 'तिरिक्त' संस्कारों के मोह से वे मुक्त न हो पाये। हिन्दी कविता की इस संक्राति बेला में मुक्तिबोध की प्रायोगिक सक्रियता लघु-लघु मुक्तव्यदात्मक कविताओं की तुलना में काफी दृढ़ और 'एंडी रोमांटिक' साबित हुई। अपनी बात कहने के लिए उन्होंने हमेशा व्यापक 'वेनवास' लिया। समानियत भरे लण्ड चित्र, फुलझड़ी जैसी भावव्यंजना, चमत्कृत कर देने वाले स्फुलिंग उन्हें सर्वत्र ही अपूर्ण लगे। तात्कालीन काव्योन्मेष को उन्होंने चीन्हा, उसकी घोर तनिक छापटू हो का भाव भी जाहिर किया, पर वह सब उन्हें अजनबि लगा। यह धनधन मुक्तिबोध ने बाद की एक लंबी कविता

जिन में मरना हर क्षितिज पर
 बीजों के मुन्मथों
 बिजली की मंगी लताओं में भर रहे
 मोटे नीले मोतिया चमई पून घुमावी,
 उठने है बरी पर जज्ञान हान
 अग्नि के फूँगे को मनेउने नमने ।
 अगानर दिवित्र मूनि मे मैं भी
 जमान पर पड़े हुए चमकीने पत्थर
 नगानार चुनकर
 बिजली के पून बनाने की कोशिश
 करता हूँ । रश्मि-बिहीरग
 मेरे भी प्रग्वर करते हैं प्रनिशण ।
 तेजस्वित्र मणि-रत्न है ये भी ।
 बिजली के फूँगे की भाँति हो
 यत्न है वे भी,
 जित्नु, असंतोष मुझको है गहरा,
 क्षमाप्रियति—अभाव का गंवेत ।
 काव्य चमत्कार उतना ही रंगीन
 परन्तु टण्डा ।
 मुझको तो बेचैन बिजली की नीली
 जलजल बाँहों में बाँहों को उलझा
 करनी है, उनकी ही प्रदीप्त लीला
 आकाश-भर में साथ-साथ धूमता है मुझको
 मेरे पास न रंग है बिजली का गौर कि
 भीमावार हूँ मेघ में काला
 परन्तु मुझमें है गम्भीर आवेश
 अवाह प्रेरणा—स्त्रोत का संयम ।
 घरे, इन रंगीन पत्थर-फूलों से मेरा
 काम नहीं चलेगा !!

भुक्तिबोध अपने समकालीन लेखकों में अपने कविश्रम के नाते इस
 मानी में सबसे प्रथम हैं कि उन्होंने अपने से झूठ नहीं बोला, साहित्य की
 इस विधा में गहरी ईमानदारी बरती । अपने पर सब झेला । कविता की
 क्षणोन्माद न मानकार उससे एक बड़े अस्त्र का काम लिया । सामाजिक
 वैषम्य का नकाब उतारने के लिये उन्होंने कलागत शिल्प का आश्रय लिया ।
 जैसा कि वे आरम्भ से ही समझते रहे हैं कि 'कविताएँ उनके बेचैन मन

की ही अभिव्यक्ति है।' कही-कही यह अभिव्यक्ति उन्हें कम लगती है। वे अनुभव करते रहे कि उनकी अपनी जिज्ञासु वृत्ति का दाम्नाधिक रूप उपन्यास द्वारा ही पा सकेंगे (दृष्टव्य 'तारसप्तक' का वक्तव्य)। 'तारसप्तक' के प्रकाशन के दिनों में उन्होंने एक उपन्यास इसी आशय में शुरू किया था। उसके तीन परिच्छेद हरिव्यास, रघुनाथ तावसे, जगदीश बोर और नी मुने थे। पता नहीं, उस रचना का क्या हुआ? वस्तुतः छोटी कविता उनकी प्रवृत्तियों के विपरीत थी। काव्यात्मक चमत्कारिक अंगों से उन्नी बात नहीं बनती थी। यही वजह है कि बुद्धि, चिंतन और प्रगा बोर आस्था से बड़ उनकी रचना-प्रक्रिया सचेष्ट रही। इस दृष्टि से मुक्तिबोध की लम्बी कविताएँ पेटिंग की तरह हैं, जिन पर उन्होंने परिधम से काम किया। उन्होंने एक-एक अंश को आत्मा की आग से तीना। अनुभूति की बाँध पर कसा। अनगढ़ शब्दों में, सहज प्रवाह के साथ ऐसे स्पर्श दिये हैं कि बिना की समप्रता कुल मिलाकर एक बड़ी योजना का आभास देने लगती है। बड़ी बहलावा नहीं, खटके नहीं, शब्दों की व्यर्थ भीड़ नहीं। प्रत्येक व्यंजना सार्थक। अपनी बात को प्रोजेक्ट करता हुआ एक-एक शब्द। लगता है कविता के व्यापक वृत्त में हर शब्द मौजूद है। शमशेर ने ठीक कहा है, 'बड़ी मेहनत से हफ्तों बलिक महिनो के अपनी लम्बी कविता के टुकड़ों को बीरे की चिन्तन और कल्पना की ऊर्जा से पुष्ट करते, जोड़ते और बड़ाते, और उनके अन्तर्गोचना को दृढ़ करते जाते। उनका शिल्प एक ऊँची इमारत उठाने वाला मेमारका शिल्प था।' मुक्तिबोध को सुरियतिस्ट कहना (जैसा कि एक नये आलोचक ने कहा है) उपयुक्त नहीं लगता, क्योंकि मानगिर जटिनता और 'फैन्टेसी' की शैली में उनके बिब एक दूसरे को काटने नहीं, बनि एक दूसरे के लिए उपादेय होते जाते हैं। इन बाद से मुक्तिबोध की रचनाओं की नापगा यो भी ठीक न होगी कि उनकी अभिव्यक्ति बलम की गमाम में पुन नहीं है। बुद्धि का अनुग मरी-मरी जटिनताओं में उनके हाथ में रहा।

गिरा लगी बरतने के बाद अभिव्यक्ति नहीं मिले कि —————

प्रमत्तों में एक जैसी रिद्धि रूप स्थिति आ जाना सामाजिक है। सामान्य संवेदनशीलों के बीच देश की भीमार्ह और भाराजों की बीमार्ह नहीं आती। यह बात फिर भी स्पष्ट है कि मुक्तिबोध की कविता में झट्टरी पुटन रेखाओं की झुंटाई और मृदुलोगी संश्लेष नहीं आती। वे साधारण आती तो मुक्तिबोध अपने स्तर में गिर जाते। उसका काव्य-व्यक्तित्व मध्यवर्गीय पारिवारिक संवेदना में निगूत होकर निःस्वार्थ भाव में लोकोन्मुखी संवेदनशीलता ग्रहण करता गया। धीरे-धीरे उनकी कविताओं की लम्बाई बढ़ती गयी। मृत्यु के पहले ही कुछ कविताएँ ('चंबल की घाटी में' और 'आगंका के द्वीप भंघरे में') तो काफी लम्बी हैं। 'कल्पना' (१९५७) में छत्ती कविता, 'आगंका के द्वीप भंघरे में' कुल ४४ कान्त में छत्ती हैं। ऐसी कविताएँ न तो महाकाव्य की श्रेणी में आती हैं, न गण्डकाव्य की, बल्कि पूरी की पूरी कविताएँ जानदार शीतल गमनी ॥ लम्बी होने के बावजूद भी वे बौद्धिक पाठक को अपने साथ लिये चालती हैं।

लगता है, मुक्तिबोध में एक दार्शनिक की प्रतिभा थी, जिसके साथ औपन्यासिक क्षमता, अभिव्यक्ति के लिए उत्कटना, चित्रकार की दृष्टि और महज शिखर के गुण एक साथ विद्यमान रहे। चूँकि उन्होंने व्यावसायिक कलाकारों में समझौता न किया, इसलिए सनन रूप से काव्य को ही अपनी धारा बहने का माधन बनाया। लम्बी कविताएँ काव्य की पूर्णता के लिये उनके स्वभाव के अनुकूल थी।

मुक्तिबोध की संचारिक क्षमता को हिन्दी के अनेक आलोचकों ने मार्क्सवाद या सोम पहनाकर-नकारना चाहा। सब तो यह था कि उनका मार्क्सवाद के प्रति झुकाव मानवीय दुखों की उत्पत्तियों तथा सामाजिक विषमताओं से राह पाने की दृष्टि से हुआ। उन्होंने बड़कर काव्य संवेदना के लिये दावा नहीं किया, न उन्होंने सामयिक यश झूटने के उद्देश्य से, मार्क्सवाद को समाज के लिए 'रामबाण' माना, न इस बात का नारा दिया कि हिन्दी कवि की 'समाज की जोषण सत्ता से लड़ना होगा'। मुक्तिबोध तब भी कला के लिये जीवन वैविध्य को आवश्यक समझते थे। सब तो यह है कि मुक्तिबोध की जानबूझ कर आलोचकों ने चर्चा से दूर रखा। जिसे 'नयी कविता' की मंशा दी जाती है। उसकी वास्तविक शुरुआत 'तारसप्तक' के प्रकाशन में नहीं, अपितु उसके भी पहले से मुक्तिबोध, माचवे, नेमीचन्द्र जैन आदि की कविताओं में हो चुकी थी। मुक्तिबोध के काव्य में यह प्रवृत्ति स्वस्थ ढंग से विकसित हुई। शेष प्रमास मंजिल तक पहुँचने की कोशिश में उठे हुए दोनों बंदम हैं। कहना आवश्यक नहीं कि इलाहाबाद और दिल्ली में बराबर ये प्रयत्न होते रहे कि काव्य की नयी दृष्टि का श्रेय दूर बैठे मुक्तिबोध न ले पायें। फिर भी प्रपेशा के बावजूद एक पीढ़ी ऐसी थी, जो मुक्तिबोध को महत्व देती

रही । उसने ही मुक्तिबोध को '४२ से लगाकर '६४ तक साहित्य में जीवित रखा ।

मुक्तिबोध के संबंध में धीरे-धीरे और भी सामग्री सामने आएगी । 'तारसप्तक' के कवियों का पुनर्मूल्यांकन होने पर यह निश्चय ही प्रकट हो सकेगा कि मुक्तिबोध ने आधुनिक कविता के लिए एक ऐसी नजर दी है, जो फंशनपरस्त कविताओं से इतर, गहरी जीवनदृष्टि से संपृक्त है । कुछ मानों में वह दृष्टि आगामी कविता के लिये मार्ग-दर्शक भी है । उसकी बुनियाद बहुत गहरी है ।

•••

टिप्पणियाँ

‘तारसप्तक’ : कुछ साधारण तथ्य

हिन्दी कविता के विकास का एक महत्वपूर्ण क्रम ‘तारसप्तक’ के प्रकाशन (१९४३) के साथ आरंभ हुआ। इस बात को आज बाईस वर्ष होने आये। ‘अज्ञेय’ के सम्पादन में प्रकाशित इस संकलन ने एक ओर छायावादी कविता के रुढ़ आग्रहों में अपने को विन्दित्र किया तो दूसरी ओर द्वितीय महायुद्ध के कारण उद्भूत विघटित मूल्यों के प्रति खन्द आस्थाओं को स्वीकारा। ‘तारसप्तक’ के सानो कवियों की मन स्थिति उन दिनों न तो क्रुद्ध युवाओं की-सी थी न वे अमंथत अहन् के विह्वल कगारों पर लड़े थे। सातों ही मध्यवर्गीय द्रव्यियों में प्रसन्न, पड़े-सिखे विवाहित थे और अभिव्यक्ति की ईमानदारी में विश्वास रखते थे। स्वभाव में वे प्रयोगधर्मा थे, स्वतन्त्रचेता थे, साहित्य की गम्भीरता से लेते थे। इस दृष्टि से ‘तारसप्तक’ की भूमिका तथा उसमें सम्मिलित विभिन्न वस्तुएँ एवं कविनामों का आज के सन्दर्भ में एक विशिष्ट महत्व है। हिन्दी कविता के नये प्रतिमानों के हित में इस प्रकाशन का कई मानों में पुनर्मूल्यांकन संभव है। यह सापेक्षिक या कि ‘तारसप्तक’ में ‘अज्ञेय’ तक कुछ कवियों को जुटा सके, और चाहते तो सात में अधिक कवि भी संकलन के लिए चुन सकते थे।

मुद्दोत्तर घामन-काव्य का प्रभाव अग्रत्यक्षत तत्कालीन पड़े-लिखे कवियों पर पड़ा। यह प्रभाव छायावाद की निस्मारता के फलस्वरूप शिल्प, भाषा और प्रतीकों के रूप में उभर कर आया। पूरी तरह से छायावादी रुमानियन से अपने को मुक्त न कर पाने हुए भी इनका अन्तर्मुखी आग्रह मार्क्सवाद के कारण ठंड एवं बहिर्मुखी सामाजिकता में परितोष खोजने लगा था। जाहिर है, इन सभी कवियों की मन-स्थिति आज के परिप्रेक्ष्य में एवढम मित्र स्तर की थी। राजनयिक चेतना के साथ सहज साहित्यबोध की वे घनग बर पाने में असमर्थ रहे।

‘तारसप्तक’ का महत्व इस दृष्टि से निश्चय ही ऐतिहासिक हो गया है। ‘अज्ञेय’ ने संकलित कवियों को ‘राष्ट्र के अन्वेषी’ कहा। तब वे किसी मंडल पर पहुँचे हुए नहीं थे। मन् ६५ तक आकर अर्थात् बाईस वर्ष के बालान्तर में कौन किस मंडल पर पहुँचा है, इसका अध्ययन मनोरंजन होगा। परम्परा का आग्रह वर्तमान स्थिति तक आने-आने किस तरह लचर लगने लगा है, यह लक्ष्य करने की सीख है। हिन्दी कविता की उन्नतिबोध और वास्तविक अन्विष्टाओं के विकास की दृष्टि से ‘तारसप्तक’ का पुनर्परीक्षण

इस वर्ष अर्पण मही होगा। इसका यह भाग्य बर्णन नहीं कि इतिहास
 १० इस पक्ष पर बैठे रहें। अर्पण के वृत्तों में हम महज एक मद्रक से
 मरने हैं।

इस अर्थ में 'तारसतक' के सबसे अधिक विचार-पस्त बरि प्रसार
 मायने में मीने प्रा। पूरे। मेरा उद्देश्य प्रश्नों के माध्यम में काम्यगत मूल्यों
 की चर्चा करना नहीं था। बल्कि बर्णन ऐसे तथ्यों के सम्बन्ध में जानकारी
 एतद करना था, जो धामजोर पर बहुत मायारण होने हैं, पर किमी इति
 के जातान्तर में महत्त्वपूर्ण हो उन्ने के साथ ही उनका स्पष्टीकरण आवश्यक
 हो जाता है ताकि गच्छाण की वृष्टभूमि कमजोर न रहे। मत्र: यह चर्चा
 मात्र एक भूमिका स्वल्प है।

आप 'तारसतक' के प्रमुख कवियों में हैं। हिन्दी कविता की तत्कालीन
 प्रभाव छायावादोत्तर धारा ने आपकी कविता को किस रूप में प्रभावित
 किया?

मैं अपने आपको प्रमुख कवियों की कोटि में नहीं मानता। मैंने
 अंग्रेजी और मराठी कविता काफी पढ़ी थी। और, असल में, एक तरह की
 छटपटाहट तब सभी महसूस कर रहे थे। मैं छायावाद और प्रगतिवाद दोनों
 में घटानुष्ट था, मुझे दोनों में अतिरंजना और रुमानियत प्र-ययार्थ जान
 पड़ता था। 'तारसतक' के अपने वक्तव्य में मैंने लिखा है कि 'छाया (-वाद)
 को प्रगति (-वाद) और प्रगति को छाया मानने का' वह युग था—सन् '४३।
 आधे महायुद्ध के बीच फासिज्म-विरोधी संपर्क चल रहा था। दोनों वादों के
 प्रति असंतुष्टि की स्थिति में मेरी छटपटाहट नयी राह की तलाश करती रही।
 मैं समझता हूँ, इसका प्रभाव मेरी कविता पर अवश्य पड़ा।

शिल्प की दृष्टि से आपने कौन से नये प्रयोग किये? यह प्रश्न आज
 के सन्दर्भ में इसलिए आवश्यक है कि अब तो उनमें से कई बातें रुढ़ हो
 गयी हैं, पर उस समय आपने कौन-सा साहसिक कदम उठाया?

मैंने सॉनेट लिखे। ग्राम गीतों की धुनों नयी कविता में प्रतिष्ठित की
 'बादर वरसे भूसलधार, चरवाहा आमो के नीचे खड़ा किसी को रहा पुकार',
 जैसी कविता में। बोलचाल के टुकड़े प्रतिष्ठित भाषा के साथ रहे: 'वामपक्ष
 पे है या हरामपक्ष में है?' या 'इसे क्या दरकार। उसका तो महज काम।
 बेचना ये अलवार। वह जानता है महावीर। तनखा साढ़े तीन कलदार...।'।
 संस्कृत छंदों के नामों का नया अर्थ प्रणय-प्रधान दो सॉनेटों में है। एक
 गंभीर पंक्ति और कोष्ठक में हास्य-व्यंग्य से भरी—अवचेतन व्यक्त करने वाली
 कछण रस की पंक्तियाँ भी वहाँ हैं। गजलों की भी कोशिश की। बनारस में
 मणिकर्णिकाघाट पर चलती नाव की तरंगों की गति मरने का यत्न किया।
 'हॉरर' के प्रतीक 'कापालिक गाता है' जैसी अलंकारहीन पंक्तियाँ भी लिखी।

मेरे लेखे उस समय गद्यप्राय मुक्तछंद लिखने वाले मे भेरी रचनाएँ सर्वाधिक 'साहसिक' कही जा सकती हैं। पंत की 'भ्रंभा मे नीम' या 'दो लडके' जो पहले 'कर्मभूमि' मे छपी और बाद में 'ग्राम्या' मे, मेरी 'विशाल भारत' मे जनवरी '३८ मे छपी दो प्रभाववादी कविताओं के बाद की चीजें हैं।

द्वितीय महायुद्ध के कारण क्या 'तारसतक' के कवियों की मुद्र सम्बन्धी कोई सामान्य विचार-धारा थी ?

मैं समझता हूँ, 'हाँ'। कुछ कवि कम्युनिस्ट थे तब—नेमिचन्द्र, भारतभूषण, रामविलास, वात्स्यायन, मानवेन्द्रनाथ राय के मन को मानते थे। मैं भी राय के लेखन से बहुत प्रभावित था। गिरिजाकुमार एक अल्पवृत्त हमानी ढंग के सह्यात्री थे। मुक्तिबोध पार्टी में म्बर नहीं थे, पर साम्यवाद से आविष्ट थे। सभी कवि फासिस्ट-विरोधी थे। मेरा रुस की लाल सेना पर 'तारसतक' मे एक भावनेट है। शायद युद्ध पर सीधी यही एक कविता 'तारसतक' मे है। शीर्षक भी रुसो मे है। पर गांधी के शान्ति मार्ग और अहिंसा के प्रति तब भावोंका होकर भी मेरे मन में अवज्ञा का भाव नहीं था (जैसे कि भारतभूषण के 'दोड़ो बन्दर' वाली कविता में है)†। मैं उस समय निरी बौद्धिकता के खोललेपन से परिचित हो चला था। मैं मजदूरों के बीच कार्य कर चुका था। तर्कशास्त्र पढ़ाता था, पर सेवाग्राम आश्रम के सम्पर्क मे सन् '४० मे आ चुका था। मेरी कविता 'मैं और खानी वा की प्याली' इसका साक्ष्य देती है कि आदर्शवादी वात्स्यायल से दूर कही न वही एक गहरी विसंगति है—एक प्रकार की अस्तित्ववादी शून्य-वेनना !

'तारसतक' के प्रकाशन की योजना सर्वप्रथम किसकी उद्भावना थी ? क्या आप और आपके साथी मित्रों की कोई कल्पना थी ? 'तारसतक' नाम किसने सुझाया ? क्या इसके अतिरिक्त और भी नाम सामने थे ?

मुझे उस समय की सब बातें सिलसिलेवार याद नहीं आती। मैं समझता हूँ, मैंने यह कल्पना सबसे पहले गुजालपुर मे नेमिचन्द्र और मुक्तिबोध से अर्पित की। मराठी मे रविन्द्रराण-भंडल के मत्स्य जिस पर अर्पित होने हैं, ऐसी कई कविता-गुम्नकें छती थीं। मैंने इसलिए पहला नाम 'मत्स्य' रखा था। नेमिचन्द्र संगीत-प्रेमी थे। उन्होंने 'मत्स्य' सुझाया। 'तार' मैंने जोड़ा, दिल्ली मे, फासिस्ट-विरोधी मेसज-सम्मेलन के समय। एक विचार बेवज 'मातृ कवि' जैसा बँटना के तब 'एच पोदेराय एचटि' (यह जैसा जोरस के 'पेनी ईच पोएम्स' नाम की खोरी की) मोरोर जैसा सामान्य नाम देकर अनग-अनग छोटे-छोटे हर एच के गंष्ट् छन्दने का भी था ! पर अर्पण, वात्स्यायन जी ने 'तारसतक' चुना। उन्होंने बनकर्म मे मुगपूत

† 'तार सतक' में 'अहिंसा' शीर्षक से प्रकाशित।

बनवाया; टूटी मात सीढ़ियो वाला—बावली में उतरना प्रभूतं। उमी पर
 टूटे पुल या बाद में 'रोदे इन्द्रधनुष' का आभास जैसा। अब 'तारसतक' का
 दूसरा पुनर्मुद्रण या संस्करण शीघ्र ही प्रकाश्य है, उसमें वह दृश्य देखने को
 मिलेगा।*

आरम्भ में किन-किन कवियों को संग्रह में लेने का प्रस्ताव था ?

जहाँ तक मुझे स्मरण आता है, 'आगामी कल' के सम्पादक प्रभाकर
 शर्मा और बीरेन्द्रकुमार जैन हमारे मित्रों में से लेने की बात थी। वो मानस
 के मुक्तिबोध, मैं और ये दो, कुल चार हो जाते थे। नेमि जी को हम
 युन्देलखंड का मान कर चल रहे थे। वे ही भारतभूषण और रामविलास के
 नाम लाये। रामविलास प्रखर आलोचक के नाते प्रसिद्ध थे। वे 'हंस' में 'बापू
 के छौने' और 'भगिया बंताल' के नाम से व्यंग्य कविता 'जनयुद्ध' में लिखते
 थे। हम बाकी कवि उन्हें बड़ा आलोचक समझते थे और बड़ा कवि नहीं।
 शायद अब भी यही मानते हैं। कम से कम मैं उनकी व्यंग्य-शक्ति का
 कायल हूँ।

'तारसतक' के सम्पादक से आपका परिचय किस प्रकार हुआ ?
 उन दिनों 'अज्ञेय' के तत्कालीन काव्य के सम्बन्ध में आपकी एवं अन्य कवियों
 की क्या धारणा थी ?

मैं सन् '३६ में जब आगरा में एम. ए. दर्शनशास्त्र का विद्यार्थी था,
 वात्स्यायन जी 'सैनिक' के सम्पादक बन कर वहाँ आये। जैनेन्द्र जी ने कहा,
 उनसे मिलो। आगरा होटल में मैं और नेमिचन्द्र उनसे मिलने गये थे।
 उनके कान्तिकारी, पूर्व-जीवन से हम बहुत आकृष्ट थे। तब तक उनकी
 बहुत-सी रचनाएँ नहीं छपी थी, सिर्फ 'भग्नदूत' और कुछ कहानियाँ ही
 छपी थी। 'शेखर' की पांडुलिपि उन्होंने मुझे पढ़ने को दी थी। मैं उन्हें कुछ-कुछ
 'नवीन' की तरह अलमस्ताना अनिकेत कवि समझता था। उन पर, जैन में
 पढ़े डी०एच० लारेन्स और उत्तरकालीन रुमानी साहित्य-क्रिचियाना रोमैंटी
 आदि का बहुत असर था। इन्हीं उत्तरकालीन रोमांटिकों पर शोध करने
 वाले रामविलास शर्मा के लिए शायद बाद में गुंजाइश हुई। अन्य कवियों
 की 'अज्ञेय' के बारे में धारणा के विषय में मैं नहीं जानता। मैं उनके
 अद्भुत-रम्य व्यक्तित्व, सौम्य-मधुर बाह्य रूप और गहरी बोद्धिमानता, पढ़न-
 पाठन में बहुत आतंकित था। वे आतंकवारी थे ही। गाइड है, मैंने 'हंग' के
 रेखा-चित्रांक में 'अज्ञेय' : जिन्होंने मुझे ज्ञेय हुए, एन मेग तब सन् '३८ में
 लिखा था।

‘तारसप्तक’ में प्रकाशित सभी कवियों के सम्बन्ध में अंतिम निर्णय किम प्रकार लिया गया ?

मुझे मानूम नहीं । ‘तारसप्तक’ बलकत्ते में छपा । तब आसाम मोर्चे पर वात्स्यायन जी कप्तान थे—युद्ध में मोर्चे पर थे । नेमिचन्द्र, भारतभूषण तब बलकत्ता में थे । उन सबने ही मिलकर अंतिम निर्णय लिये होंगे । मैं समझता हूँ, वात्स्यायन जी का जैसा स्वभाव है, जब वे कोई चीज सम्पादित करते हैं, तो पूरा अपने निर्णय और अपने दायित्व पर ही करते हैं । गुनते सबकी हैं, पर करते मन की ही हैं ।

‘तारसप्तक’ में प्रकाशित कविताओं को क्या स्वयं कवियों ने चुना था या उनकी कविताओं में से चुनाव का कार्य सम्पादक ने किया ?

मैं और कवियों को नहीं जानता, पर मैंने अपनी नोट-बुक और बहुत-सी हस्तलिखित रचनाएँ वात्स्यायन जी के पास भेजी थी, बल्कि नेमिचन्द्र के पास मेरी कविताएँ बहुत वर्षों तक पड़ी रही । शायद, मेरा प्रभाव उनकी आरम्भिक पंक्तियों पर मैंने देखा था, या यह केवल भ्रामास हो सकता है । उनके अधिक संयमित-अनुशासित, संकोचगोल व्यक्तित्व के कारण उनकी रचना का ‘नितार’ और था । मेरी रचना अधिकांश अनगड थी, आज भी है । मैं अपने लिखने के प्रति बहुत घबरे नहीं रखता । ‘सहज’ में मेरा अधिक विश्वास है । खैर, वात्स्यायन ने उभी ढेर में से कुछ कविताएँ चुनी । कुछ पंक्तियाँ उनकी समझ में नहीं आयी । मेरा जवाब मेरे परिचय वाले वक्तव्य में है । उस पर उन्होंने ध्यान भी किया है । परिचय सब वात्स्यायन जी ने ही लिखे थे ।

वक्तव्यों के सम्बन्ध में क्या किसी तरह का विशेष ध्यान रखा गया था ? प्रकाशन के पूर्व क्या ‘तारसप्तक’ की भूमिका धारण देसी थी ?

नहीं । हर एक को पूर्ण स्वतन्त्रता थी । जहाँ तक भूमिका का प्रश्न है, वह मैंने पहले नहीं देवी । सम्पादक ने शायद अपनी भूमिका बलकत्ते में रहने वालों को दिखलायी हो ।

आरजी राय में ‘तारसप्तक’ के कमजोर अंश कौन-से हैं ?

सबसे कमजोर अंश तो मैं स्वयं हूँ, ऐसा धात्र आ कर लगता है । बैसे, आपके हम प्रश्न का उत्तर देना कठिन है, क्योंकि जब यह लगता था कि अपना ही सबसे अच्छा है, बाकी सब कमजोर है । अभी भी ऐसा मानने वाले उसी ‘गतक’ के श्रेष्ठ कवियों में कुछ होंगे । बैसे मन्त्री बात यह है कि हर एक अंश में कुछ-कुछ बचपन जरूर था और है । ममन मेरी कविता में बौद्धिकता की दर्शनश्रियता, वात्स्यायन जी की आत्म-निरीक्षा की हठहट बोधिश, मुनिबोध की पुनरावृत्ति, रामविनाम का शब्दाहंकार, नेमिचन्द्र की तरल-प्रासादादी, मेरुदंड-विहीन सहनवृत्ति, भारतभूषण की अनिर्दिष्ट

चतुराई, जिसमें अप्रामाणिकता-सी भनकती है, अब भी 'तारसप्तक' में मुझे पसन्द नहीं। पर हर कवि में कुछ न कुछ ऐसी विशेषता भी थी, जो इन दोषों को ढाँक देती है, पूर्ति-सी करती है। इसलिए मुझे हर कवि की दो-चार कविताएँ हर अंश में बहुत प्रिय हैं। गिरिजाकुमार उस समय सर्वाधिक प्रिय थे। वे मुझसे, सबसे निम्न थे।

यदि आप 'तारसप्तक' के सम्पादक होते तो किन कवियों को तेना उपयुक्त समझते ?

आज यह कहना बहुत मुश्किल है। पर शायद सब के हमारे कुछ प्रिय कवि यथा विलोचन शास्त्री या नागार्जुन या 'गोरा बादल' के कुछ व्यंग्य या 'रूपाम' और 'विशाल भारत' और 'हंस' में सब छोटी कई कविताएँ—'तालाबी पंखेरू' राम, इकबालसिंह 'राकेश' की या 'नवीन' जी की 'बिंदिया' या नरेन्द्र शर्मा की सब छोटी 'कामिनी' के अंश या परवर्ती 'निराला' के प्रयोग, सब लिये जा सकते थे। अलग कोई काव्य-संकलन उस समय का निम्न होता। पर 'अज्ञेय' जी ने शर्त लगा रखी थी कि उन्हीं कवियों की रचनाएँ लें, जिनके संग्रह नहीं छोपे हों—गो वे स्वयं और भारतभूषण और गिरिजाकुमार इसके अपवाद थे।

एक आखिरी प्रश्न—'तारसप्तक' को सहकारी प्रकाशन कहा गया है। इसका स्पष्ट अर्थ है कि सातों कवियों ने प्रकाशन का व्यय सहकारी ढंग पर वहन किया।

मैं औरों की नहीं जानता, मेरे पास तो उस समय छपाई का खर्च देने के लिए पैसे थे नहीं। मैंने कप्तान वात्स्यायन जी को साफ़ लिख दिया था—वे ही छपाई का खर्च दें। मैं उनका ऋणी हूँ, क्योंकि आज तक वह ऋण मैंने चुकाया नहीं। जहाँ तक मेरी जानकारी है, शायद मुक्तिबोध ने भी मुद्रण-व्यय नहीं दिया था। उन सातों में हम दो ही सबसे गरीब थे उस समय। और बाकी सब अच्छी तनवाओं पर थे। इसलिए हम दो ही साम्यवाद के 'जायके' के बारे में शंकित थे—अन्य लोग 'बूजुबा' कम्युनिस्ट थे। अपने-अपने 'वाद' में भागवस्त।

परमतत्त्व की शोध में (?) : 'तार सप्तक' के कवि

'तार सप्तक' किसी भुविन्तित काव्य-आन्दोलन का अग्रदल था, इस धम का निवारण करते हुए नेमिचन्द्र जैन ने 'ज्ञानपीठ पत्रिका' (नवम्बर १५) में प्रकाशित अपनी टिप्पणी में दो बातें स्पष्ट रूप से प्रकट की हैं

१. 'तार सप्तक' के कवियों और उनके निमित्त मोड़ लेती हुई 'नयी काव्य चेतना' के सन्दर्भ में मात्र उनके सम्पादक, 'प्रजेय' की धानोचना होनी रही और संकलित कवियों का व्यक्तित्व उपेक्षित रहा ।
२. संवत्सन में 'सम्पादक महोदय स्वयं इस कारण अधिक थे (अर्थात् सम्मिलित किये गये थे) कि उस प्रकाशन में प्रमुख रूप से सहायक हो रहे थे ।'

जहाँ तक पहली बात का सम्बन्ध है, मेराक का यह सवाल कि नयी काव्य-चेतना का उदय 'तार सप्तक' में संकलित कवियों के कारण हुआ, प्रारम्भ श्लाघा मात्र है । गिरिजाकुमार माधुर उन्हीं 'तार सप्तक' को 'प्रथम समवेत अभिव्यक्ति' कहते हैं । साथ ही साथ इस बात को भी साफ़ स्वीकार करते हैं कि " 'तार सप्तक' के प्रकाशन से पांच वर्ष पूर्व ऐसी रचनाएँ हो रही थीं तथा मन् १९४० के आसपास के कृतित्व में वह आधुनिक स्वर सबल और स्पष्ट होकर सामने आ गया था । 'नयी प्रवृत्ति की उपलब्ध और परिस्वीकृत (एस्टेब्लिश्ड) सामग्री को 'तार सप्तक' में मात्र संकलित किया गया था । फलतः 'तार सप्तक' किसी एक कवि या उनके सम्पादक द्वारा प्रस्तावित 'प्रयोगवादिना' का समारम्भ नहीं था, क्योंकि नव काव्य उनके कई वर्ष पूर्व प्रारम्भ हो चुका था ।" (ज्ञानपीठ पत्रिका, जनवरी १९६६) । श्री माधुर का यह परस्पर-विरोधी बयान और स्वयं 'प्रजेय' जिसे 'ऐतिहासिक संश्लेष' कहते हैं तथा उनकी दृष्टि में बीस वर्ष पूर्व की—'तब की सम्भावनाएँ अब की उपलब्धियों में परिणत हो गयी हैं' एवं उनके सभी 'बोधमत्त्व घट बुझ हो गये हैं,' ये अवधारणाएँ भी परीक्षण योग्य हैं । संवत्सन में 'संयोगवादिना' बुझ कवियों के जुट जाने से ऐसा नहीं होता । 'तार सप्तक' में इनर तब हिन्दी में और भी कवि थे जिन्हें संवत्सन में नहीं दिया गया, जबकि मोड़

लेती हुई काव्य-चेतना में उनका भी योग हिन्दी आलोचना ने स्वीकारा है। यदि संयोगवश उपलब्ध संकलनों मात्र से यह सम्भव होता तो हमारे और तीसरे सप्तक का स्थान आज की काव्यस्थितियों में समाप्त न हो गया होता। श्री जैन की इस बात से सहमत हुआ जा सकता है कि परिवर्ती आलोचना ने 'अज्ञेय' के व्यक्तित्व को समूची नयी काव्य चेतना का भ्रगुवा बताया और जिसका परिणाम यह हुआ कि काव्य के परवर्ती मानदण्डों में विकृति उत्पन्न हुई तथा अहितकर प्रभावों को प्रश्रय मिला। कुछ यही राय 'तार सप्तक' के हर कवि की है। लेकिन 'परवर्ती मानदण्ड' कौन से हैं? कौन 'अहितकर प्रभाव' प्रश्रय पा गये? यह धारणा क्या इसलिये बनायी गयी कि पिछले बीस-पच्चीस वर्षों में सिवा एक-दो के 'तार सप्तक' के शेष कवि बनना प्रभाव खोते गये? 'सात नये ध्यानी बुद्धों (बकौल 'अज्ञेय') में केवल मुक्तिबोध का पुनर्भूल्याकन हुआ तथा गिरिजाकुमार माधुर और प्रभाकर भाबवे ने कविता की सम्भावनाओं को समझा। भारत भूषण की तरह 'कवि कर्म' को 'तलवार धार पे धावनो' नहीं बताया या 'अज्ञेय' की तरह 'जस के तस' रह कर परम्परा की दुहाई न दी। इस सिलसिले में मूल प्रश्न : यह है कि अगर 'तार सप्तक' सुचिन्तित काव्यान्दोलन के इरादे से संयोजित किया गया होता तो उसमें कवियों की सूची कुछ और होती और उसकी भूमिका संग्रह के प्रकाशन का विवरण न होकर अथवा कवियों में 'कुछ' के कारण पाठकों के सामने लाये जाने योग्य पात्र की कैफियत से भिन्न होती। नैमित्री का कहना है कि "तार सप्तक" में संग्रहीत कवि मूलतः सम्पादक की पसन्द के कारण नहीं थे" संगत नहीं लगता। क्योंकि इतना तो स्पष्ट है, यह योजना वास्तव्यमयी थी की पूरी सोची समझी हुई थी। जिस काल में छायावाद का पतन हुआ उस काल में नयी कविता के आरम्भ की सन्धिभूमि पर 'तार सप्तक' का प्रकाशन कुछ अर्थ रखता है। यही समय था जब नेतृत्व की भावना से 'अज्ञेय' ने आगे आना उपयुक्त समझा और उसी नेतृत्व के नेतृत्व की दृष्टि से आगामी सप्तकों का सम्पादन किया। आज भी 'अज्ञेय' उन उपलब्धि के इतिहास रख को भोगते हैं और बीपाई अगामी बाद की कविता के सम्बन्ध में अपनी घुरी से हटकर बाग नहीं करने, बल्कि उन्हें हुआ यह कि 'आगम के पार द्वार' तक आने आने उनका परममहत्त्व अन्य-अनुष्ठान और 'नव्य-रहस्यवाद' की सीढ़ियों पर उतर गया।

दुर्भाग्यवश बाद के 'मनकों' का सम्बन्ध नयी कविता की उत्पत्तियों का प्रतिनिधित्व करने में आसानी रहा। 'तार सप्तक' का दूसरा सम्पादन तो केवल एक ऐतिहासिक दम्पत्य के उत्पन्न बनाने ('अज्ञेय') में अधिक महत्त्व नहीं रखता। जिन दिनों 'तार सप्तक' की योजना कविता की राहें थी उन दिनों 'अज्ञेय' के सम्पादन महत्त्व कविता

बेंगला की 'एक पोयगाय सोरीज' अवस्था रविकिरण मंडल के मत्स्यि-अंकित भराठी काव्य संग्रह थे। और जैसा कि डॉ० प्रभाकर माचवे का कथन है, 'तार सतक' नाम चुनने के पूर्व 'मत्स्यि' नाम रचना चाहा गया था। अतएव 'तार सतक' कोई मौलिक कल्पना नहीं थी। इसलिए 'संयोग वन' कवियों का एक साथ होना ही गलत लगता है जितना कि उनका 'व्यक्तिगत कारणों' से संकलन में घाना। स्वयं 'अज्ञेय' इस बात को ध्यान भी स्वीकार करते हैं कि 'उनमें मनेक्य नहीं है प्रत्येक विषय में उनका आपस में मतभेद है।' सब विभिन्न कवियों के कवियों में केवल मात की ही एक जगह संकलित करने के पीछे किस बात का आग्रह था? संयोग वन ही ऐसा हुआ तो उनके भाप धीरेन्द्रकुमार जैन (जिनकी कविताएं 'अज्ञेय' द्वारा संग्रहीत जाकर भी लौटाई नहीं गयी) *, नागार्जुन, शमशेर बहादुर, प्रभाकरचन्द्र शर्मा भी हो सकते थे। सात ही कवि क्यों? इसलिए कि माचवे ही तब नयी कविता के राही थे और सभी 'परमतरुत्व की शोध' में लगे थे। तबाल यह है कि यदि कविता की अभिव्यक्ति कवि के लिए विश्वशता है और वह विश्वशता 'जैन्दुइन' है तो उसकी काव्य चेतना गूँथनी नहीं चाहिए। वास्तविक

* 'तार सतक' की प्रारम्भिक सूची में निश्चय ही मेरा नाम था। मैंने कविताएँ और वक्तव्य भी भेजे थे। बाद को 'इन्डायरेक्टली' पता चला था—कि वास्तव्यापनजी ने मेरे वक्तव्य को गवॉरकृष्ट मान्य किया था। उस वक्तव्य की मूल प्रति आज भी मेरे पास सुरक्षित है।

बई पत्र अनुत्तरित रहने के बाद थी 'अज्ञेय' ने मुझे लिखा था—कि मफर में उनका सामान चोगी चना गया—उम्मी में मेरी सब वक्तव्य—काव्य—मामूरी लो गयी। वह फिर मुझे कभी नहीं लौटायी गयी। दिन कारणों से बाद को मेरा नाम हटा दिया गया, बतई पता नहीं चल सका। मैं गुरु से ही निहायत बुद्ध, बेतबर आदमी हूँ। दुनिया की जनरंजी चालो पर मेरी निगाह नहीं रह पानी। भीतर-भीतर कोई पडर्यत्र धवश्य हुआ—और मेरी जगह पर शायद डा० रामविलास था और कोई लिया गया। इतने अधिक मुझे कुछ भी मान्य नहीं है। न जानने की जो इच्छा हुई। क्योंकि मैं जिन्को और ही दिया था यात्री हूँ। मेरा यात्रा पंथ अति दुर्गम है, और अगम्य एवान्त सीटो को बीघने हुए मेरी यात्रा चल रही है—

नूतन चेतना की सोज में। जाने तब तक टूटने के बारे में अब
 स्वप्न हो गया हूँ—वही नयी सवर देने को है—(निष्कर्ष को
 एक पत्र में : ४ अक्टूबर, १९६१)।

काव्यानुभूति निरन्तर (चाहे अन्तराल से ही सही) अपना मार्ग
रहती है। 'तार सप्तक' के कवियों में रामविलास शर्मा ने कविता
बन्द कर दिया, नेमिचन्द्र जैन के लिए नाटक और अनुवाद की
सर्वोपरि हो गयी, भारत भूषण अग्रवाल की परिणति 'तुलसीदास' में
हो गयी। 'परम तत्त्व की शोध' करने वाले, जिनमें 'अज्ञेय' भी
अब भी उसी की शोध में लगे हैं? यदि अभिव्यक्ति एक विवशना
संकलित कवि 'जेन्युइन' हैं तो उनकी परिणति यों नहीं होना चाहिए।

इस परिपेक्ष्य में 'तार सप्तक' के कवि संयोगवश एक अग्रह
व्यक्ति 'अज्ञेय' ने ही अपने नेतृत्व के समर्थन से उन्हें सौच-समझकर पुनः
सम्मिलित। उनका अनुमान यह भी रहा होगा कि अधिकांश कवि
लुप्त जायेंगे।

नेमिजी की दूसरी बात कि 'स्वयं 'अज्ञेय' 'तार सप्तक' में
अधिक थे कि वे प्रकाशन में सहायक रहे—इस ओर संकेत करती।
उस संकलन में कवि की हैसियत से 'अज्ञेय' की स्थिति कमजोर
गिरिजाकुमार माथुर भी उनकी स्थिति 'संकलनकर्ता' से अधिक
मानते। आलोचकों ने 'संकलन-कर्म' को नेतृत्व समझ लिया था।
किसी अन्य व्यक्ति ने 'तार सप्तक' का सम्पादन-प्रकाशन किया होता
कदाचित् 'अज्ञेय' उस सूची में सम्मिलित नहीं होते। जो बात 'तार सप्तक'
के प्रकाशन के दिनों स्पष्ट नहीं हो सकी थी उसे नेमिचन्द्र जैन ने अब
करके हिन्दी काव्य के प्रति, अनुग्रह किया है : " 'अज्ञेय' जी को 'तार सप्तक'
के कवियों ने अपना सम्पादक, या कि कहे प्रकाशक, चुना था, वही बाद
दोनों सप्तकों के कवियों को सम्पादक ने चुना था, अर्थात् 'तार सप्तक'
समय 'अज्ञेय' उसके कवियों पर अवलम्बित थे, 'सप्तको' के कवि सम्पादक
अनुग्रह पर। बाद में स्थिति उलटी थी। "

बीबीस वर्ष पश्चात् ('तार सप्तक' का प्रकाशन १९४३ में हुआ था।
पूर्वापर स्थिति पर नजर डालने में 'तार सप्तक' के पुनर्मुद्रण का प्रयत्न
सहज आ गया होता है। 'तार सप्तक' की रचियन वाली भूमिका अर्थात्
'सप्तको' की भूमिकाओं के सन्दर्भ में मुटवन्दी और संयोगिता का भार
संगी है। नेमिचन्द्र जैन ने उसे 'दुश्चक्र की पट्टी बन्दी' कहा है। यदि
यह धारणा 'तार सप्तक' के एक कवि का है, इसलिए जिज्ञासा होती है कि
क्या 'तार सप्तक' के अन्य कवि भी ऐसा मानते हैं? क्या 'तार सप्तक'
'साहित्यिक संरक्षण कृति की उत्पत्ति' में सम्मिलित हैं? पुनर्मुद्रण और पुनर्मुद्रण
की आवश्यकता क्या बहुत जरूरी है। यह अभी जानने है कि 'तार सप्तक'

की भूमिका में नयी कविता की सात्वागीन स्थिति स्पष्ट नहीं होती, वह संवर्धित कवियों के वक्तव्य, सात छोटी-छोटी भूमिकाओं के रूप में औ बाद में नये संस्करण के वक्तव्य, अधिक गम्भीरता से स्थितियों पर प्रकाश डालते हैं। यह बात अलग है कि जिन राहों के अन्वेषण की वास्तव्यायन जी ने अपनी भूमिका में कही, क्या वे राहें अब भी अन्वेषणाधी हैं? या उन पर प्रवृत्त होकर 'तार सप्तक' के कवि किमी मंजिल पर पहुँच चुके हैं? इनका 'परमनत्व' किस तरह का था? क्या उन्हें उसकी प्राप्ति हो गयी? मैं समझता हूँ इस बात का स्पष्टीकरण अब 'अज्ञेय' के बस की बात नहीं रही। समय स्वयं इसे उद्घाटित करेगा।

‘तार-सप्तक’ का नया जन्म

हिन्दी कविता का एक महत्त्वपूर्ण सन्दर्भ—‘तार सप्तक’ इस वर्ष के मध्य संवर्धित रूप में, भारतीय ज्ञानपीठ द्वारा पुनःप्रकाशित किया गया। इस ‘ऐतिहासिक दस्तावेज’ की उपलब्धि, मूल सामग्री के अतिरिक्त, इस दृष्टि से अधिक है कि संकलित कवियों ने इस संस्करण में अपनी परवर्ती प्रवृत्तियों पर नये वक्तव्य (पुनश्च) एवं अपनी कुछ विशिष्ट (परवर्ती) कविताएँ दी हैं। ठीक तेईस वर्षों के पश्चात् तब के युवाकवि (अथवा कवि युवक)—तब के अन्वेषी—‘अब बूढ़ हो गये हैं’। संकलनकर्ता और सम्पादक की राय में ‘इन सात नये ध्वानी बुढ़ो के परस्पर सम्बन्धों में विशेष अन्तर नहीं आया है’ (दूसरे संस्करण की भूमिका)। सहज ही खयाल आता है कि ‘समकालीन अर्थवत्ता की पुष्टि के लिए’ प्रकाशित यह महत्त्वपूर्ण कृति इतने वर्षों अनुपलब्ध कैसे रही? क्या इसकी साहित्यिक उपादेयता समाप्त हो गयी थी? शायद ऐसा ही हुआ, क्योंकि कवि की हैसियत से ‘तार सप्तक’ (१९४३) के बाधे से अधिक सहयोगी पाँचवें दशक के आरम्भ में ही निष्क्रिय हो गये थे। इसलिए नवीन संस्करण में पुनश्च (नये वक्तव्य) तथा प्रत्येक कवि की नयी रचनाएँ जोड़ने की आवश्यकता हुई। कृति के ऐतिहासिक सन्दर्भ के साथ सम्पृक्त की गई सामग्री—सात वक्तव्य और इक्कीस कविताएँ—विशेष दृष्ट्य है। इसके दो कारण हैं। एक तो यह कि सातों कवियों के परस्पर सम्बन्धों का नया सूत्र इसमें मिलता है, दूसरा यह कि पुनश्च में स्वयं कुछ कवियों ने सम्पादक ‘अज्ञेय’ को कवि की अपेक्षा ‘मात्र संकलनकर्ता’ ही अधिक समझा और ‘तार सप्तक’ पुस्तक की पहली बड़ी जैसा उन्हें जान पड़ता रहा।

‘तार सप्तक’ जब पहली बार छपा तब उसके सभी कवि मौजूद थे : अध्यापक—प्राध्यापक किरानी या पत्रकार। आज भी मौजूद हैं : सरकारी या गैर सरकारी (इनमें मुक्तिबोध है नहीं, जो भौतिक रूप से मर्यादित पाठों में रहे)। सभी शादी-शुदा थे (हैं)। सबको बुढ़ापा और गंधदारा शौक थे (हैं) : पुष्ट मजहरी, बन्दूक बाजी, पटलबानी, मंगीन, चित्ररत्न, फोटोग्राफी, सिनेमा, गिगरेट, दुमकाड़ी। ‘माधर्मवाद को रामबाण’ समझने का उन दिनों फंजन था त्रिगुणें गिहार ‘सक्रिय रूप में’ गतक के दो कवि हुए। जेय कम या ज्यादा या उनके आग्रहों विचारों में प्रभावित रहे। अब सभी अपने-अपने को दूसरों स्थितियों में अलग मानते हैं। केवल ‘अज्ञेय’ सदाशिव है। उनके लिए शायद दोनों स्थितियों परस्पर-व्यर्थ हैं। ‘मित्रता का घर पायेंकर, पड़ा

में स्तल्प ध्वजचक्र' (पृ० २८३) । मगर तब भी कुछ 'श्रुतिधर्मा' अपने आप सुगम गयी है' (पुनः) ।

'तार सप्तक' को पुरानी कविताओं की चर्चा करना अब व्यर्थ होगा । उस स्तर के कृतित्व पर पिछले बीस वर्षों में बहुत निगा ज्ञा चुका है । समूची गाम्भी एक गुजरे हुए संक्रमण की अभिव्यक्ति है और जैसा कि नेमिचन्द्र जैन ने कहा उसकी मानसिक पृष्ठभूमि 'संस्कार और विवेक की वज्रमज्जा' से विपणित है । संकलन की सभी कविताओं के लिए यह उपायुक्त कथन प्रतीत होता है । छायावादी सौन्दर्यभाव में धरत होकर भी उस वक्त की श्रमानी भाषा में निर्वाण और व्यर्थता का बोध 'तार सप्तक' के कवित्व को छू रहा था । महादेवी और पंत के सौन्दर्यपरक बिम्ब, नये छलनात्मक मुहावरों में तब भी वे पकड़े हुए थे । मगर उन्हीं दिनों वैचारिक प्रगतिबद्धताएँ भी उनमें माथ ही साथ लक्ष्य की गयी । समूची संज्ञान्त मनःस्थिति को भुक्तिबोध ने सबसे अधिक परखा । वही ईमानदारी पिछले तीन दशकों में भुक्तिबोध के वाक्य की सर्वाधिक उपलब्धि सिद्ध हुई, क्योंकि 'व्यतिस्वातन्त्र्य' की वास्तविक स्थिति का उपयोग करने के लिए वे अन्य मित्रों की तरह 'सुषुप्त आर्थिक प्रतिकार' नहीं रसते थे । भुक्तिबोध ने जिस भ्रूण पर यह सब छोड़ा, उसमें अधिक हमेशा के लिए पा लिया । उन्हें अपने 'कविकर्म' के लिए सफाई देने की आवश्यकता नहीं पड़ी । भारतभूषण के लिए वही मात्र 'निरन्तर कटिन कर्म' होता खला गया । चौथे दशक में कर्म से पलायन ही जिसकी कविताओं का स्पन्दन रहा वह अगर सातवें दशक के मध्य कविता को अस्त्र न माने तो आश्चर्य नहीं होगा । द्वैत की यह स्थिति अतत अपनी सही परिणति उपलब्ध कर लेती है—'तुक' से चलकर 'सुत्तक' तक आने में (बपू० ई० डी—मनोरंजन) ।

अपने वक्तव्य में गिरिजाकुमार माथुर ने 'छायावादी-युग' चेतना से सम्पूर्ण विच्छेद का बिन्दु १९४०' माना है, अर्थात् 'तार सप्तक' को इतना ही श्रेय दिया जा सकता है कि उसमें 'नयी प्रवृत्ति की उपलब्धि और परिस्वीकृत सामग्री को संकलित किया गया' । श्री माथुर को खेद है कि आलोचकों ने 'संकलन कर्म की नेतृत्व समझ लिया' । उन्होंने शुद्ध रचनात्मक उपलब्धि में निष्पक्ष तुलनात्मक दृष्टि में यह नहीं देखा कि सम्पादक में अधिक परिपक्व और मित्र प्रकार का कृतित्व 'तार सप्तक' में है (पुनः) । इसमें आलोचकों की दोष देना शायद एक तरफा होगा । स्वतन्त्रता प्राप्ति के पूर्व में ही 'तार सप्तक' की प्रतियाँ उपलब्ध हो चली थीं ? छठी हुई प्रतियाँ अंतिम बार '४३-४५' में केवल 'तार सप्तक' के कवि-मित्रों के पास ही देखी गयी । फिर ऐसे भ्रम हुई मानी संकलित कवि ही उनके पाठ्य भाव होकर रह गये हो । पहले संस्करण की भूमिका में 'अज्ञेय' ने हमका सबेरा भी किया है । प्रचार तिर्थ 'तार सप्तक' और आलोचकों 'सप्तको' के कविदो द्वारा हुआ ।

स्वयं गिरिजाकुमार माधुर ने 'गसको' की भूमिकाओं पर एक लम्बा पटना में प्रकाशित 'गाउल' (अक्टूबर, '५४) में लिखा था। मगर न कवियों में तत्काल और हर स्थितियों में अपने मृजन के प्रति आस्था गढ़ा के रूप में थी माधुर का नया यत्न एक सर्वोपरि अधिक सगता उगम स्वयं के कृतित्व का बात और प्रवृत्तियों से सम्पन्न होते रहने प्रति सामाधान की योगिता भी दृष्टव्य है :

उपलब्धियों की जो सहज तीनी घाँघ मुझमें
बसा करूँ

जो जम्भू-धनु द्वेदा तुम्हारा
तोड़ने को मैं विपन्न हूँ ।

[नया कवि : पृ० १५८]

तोड़ने की यह विवशता प्रभाकर माचवे में 'तार सतक' के प्रकाश के पूर्व से रही है। गिरिजाकुमार माधुर ने आधुनिक काव्य-प्रवृत्तियों के काल रंग में विभाजित करने का प्रयत्न किया, उसे माचवे ने आरम्भ से ही अनुचित समझा। 'असल में काल के मानदण्ड से बाणी का यह वर्गीकरण ही गलत है'। छायावादी स्तरण रोमांटिकता से माचवे शुरू से बचते रहे। 'शब्दों की अविधायक लक्षणा की अपेक्षा व्यंजना शक्ति' में उनका विश्वास रहा। परिणामतः अपने साथी कवियों की तरह वे उस 'रोमांटिक फेससी' के शिकार होने से बंचित रहे, जिसने 'हमारी झालोचना को नाहक धुँधला बनाया'। शायद उससे अधिक हिन्दी की गैर ईमानदारी ने उन्हें एक चौथाई शती के बाद 'द्विभाषी' मानने के लिए बाध्य कर दिया। इस धजबूरी ने माचवे में पहले से अधिक ठस्वी और व्यंग्य दिया, पहले से अधिक गैररुमानियत दी। छायावादी अंदाज से सर्वाधिक कटी हुई मन-स्थिति माचवेजी की थी। इसलिए आज की कविता में गद्य के निकट होते जाने की जो स्वाभाविकता और नकारात्मक दृष्टि उभरी है उनमें माचवे शायद 'तार सतक' के कवियों में और से अधिक करीब हैं। एक सम्भावित नैकट्य रामविलास शर्मा की कविता में था। वह सम्भावना उपलब्धि नहीं हो सकी। रामविलास शर्मा को खीच-खाँचकर 'तार सतक' में लाया गया, क्योंकि उनकी तात्कालीन रचनाएँ अन्य संकलित कवियों की तुलना में धलंग रंग की थीं। मगर शर्माजी आरम्भ से ही कविता के प्रति 'सोरियस' नहीं रहे। गद्य में उनकी गति थी। संकलन में उन्हें रखना था। वात्स्यायनजी की अपनी जोड़ का कोई तो 'तार सतक' में चाहिए था। स्वयं रामविलास शर्मा ने इसलिये शिक्कामुक्त भी की है और तब की संकलित कविताओं को अंतिम प्रकाशन माना, जो लगभग सत्य पटित हुआ। 'तार सतक' की कविताओं की दृष्टि से रामविलास शर्मा, प्रभाकर माचवे और मुक्तिबोध में जो मरान, आचलिक गंध और मानवीय संवेतना थी उमका व्यापक प्रभाव बाद की

दो औपन्यासिक कृतियाँ

महत्त्वपूर्ण उपन्यास 'जो' (उपमाकर माचवे) एवं 'लोटती लहरों की बाँसुरी' (मराठभूषण अग्रवाल) पर कुछ विमर्श की आवश्यकता इस दृष्टि से आवश्यक है कि ये दोनों कृतियाँ बहुचर्चित 'तार मत्तक' (१९४३) के लोकोपकारियों की मध्यस्थता हैं, जिसकी आधारभूत दृष्टि में एक साहित्यिक मंदिर है। माचवे के अन्तर्गत जय में समर्पित भारतीय और नरेश मेहता जी हैं। निम्नलिखित निम्नलिखित कृतियाँ 'अज्ञेय' के पाषाण हिन्दी में मध्यस्थता की गई हैं। इन मंदिरों में प्रान्त व्यापारिक है कि प्रान्त व्यापारिक आधारों को लेकर 'मत्तक' के कवि मध्य की कथात्मक विषयों को मध्य प्रभावित करने में मध्य हुए एवं मध्य के क्षेत्र में उनकी उत्तमविशेषों का मध्यस्थता विषय रूप में हो।

'तार मत्तक' के कृतियों में से कथा-उपन्यास की सर्वाधिक प्रभावित विषय 'मत्तक' में। वर्गीय मन्त्रालय माचवे मुक्तिबोध में एक उपन्यास लिखा था, बहने है जिसकी पाँचविंशति प्रमृत्त रूप में भी गयी। इन विमर्शों में दो और कृतियाँ आयी—'जो' और 'लोटती लहरों की बाँसुरी'। परन्तु 'डामा' और 'साधा' के परमाणु 'जो' प्रमाकर माचवे (४७ वर्ष) की चौथी साहित्यिक कथा-रचना है। प्रमृत्ततन बोद्धिक धेतना और हृदय से संरचित यह कृति हिन्दी में पहला प्रयास है जो अमरीकी नीग्रो की पृष्ठभूमि पर आधारित की गयी। 'मेरा उद्देश्य अमेरिका की राजनैतिक-सामाजिक समस्या, काले-गोरे के तनाव, पर कोई निष्पक्षमक या समर्थनात्मक मत प्रदर्शित करना नहीं रहा। इस समस्या के मानवीय पक्ष को ही मैं देखता हूँ।' (पृष्ठ ५)। माचवे ने स्वयं इस संबंध में आगे भी लिखा: 'मैंने कई सप्ताह (शनिवार-रविवार) शिवागो की गरीब बस्तियों में गुजारे हैं। मैंने यह जो 'जो' नाम की नीग्रो गायक की कहानी लिखी है, इस पर से सब नीग्रो लोग का साधारणीकरण न कर लिया जाय, ठीक वैसे ही जैसे इस कहानी के स्टीव या मार्श सारे गोरे अमेरिकियों का प्रतिनिधित्व नहीं करते। मेरा किसी से विरोध या द्वेष नहीं है—न अमेरिकी गोरो से, न ब्राह्मणों से, न हिन्दी शुद्धवादियों से। मेरा विरोध हर तरह के अज्ञान और दुराग्रह से, साँचावादी चिंतन से, जरूर है जो हिंसा का भूल होता है।'।

'लोटती लहरों की बाँसुरी' भारतभूषण अग्रवाल (४५ वर्ष) की सर्वथा पहली औपन्यासिक रचना है, जिसे स्वयं लेखक ने 'दिवास्वप्न की

मैली में एक भावुक मन की अंतर्दृष्टि' कहा है। मात्र इस वक्ष्य से यह प्रायोगिक रचना नहीं कही जा सकती, क्योंकि आम उपन्यासों की तरह इसकी वस्तु का स्तर सामान्य पाठकों के हेतु लिखित पाठ्य-सामग्री में बतई बनना नहीं है। शीर्षक से समझकर होनी भावोन्मेषिता को लेकर बार-बार विगत में लौट कर बनेवर को पुनाने की प्रवृत्ति काफी पुरानी हो चली है। अनीत में मंचयन करना भी एक कमजोरी है। भारतभूषण अप्रवाल के इस उपन्यास का नायक 'धनकाश के दिनों में बरसों पहले बीते एक प्रणय-प्रसंग का बड़े विस्मय और बटु से उद्घाटन करता है और यह देखकर दंग रह जाता है कि उस घटना (जो उपन्यास पढ़ने पर घटना नहीं, बल्कि कैशोर्य भावुकता मयी) ने उसके जीवन में कितना रूप ले लिया है।' कितना कुछ बदल गया है इसी बात को अनावश्यक विस्तार देने के लिए कुल जमा १६४ पृष्ठों में लेखक ने लगभग छत्तीस बार 'फर्नश बंक' (दिवास्वप्न) का सहारा लिया। वक्ष्य-सामग्री के अभाव में कुछ बातों को व्यर्थ का विस्तार दिया गया। उपन्यास का पत्रक बहुत छोटा है। प्रौढ़ प्रतिष्ठित व्यक्ति प्रशोक (नायक)। सुखद वर्तमान। मयूर और नियोजित परिवार। 'पी० एच० डी०' पत्नी। दो बड़े बच्चे। परनी को बलिज में नयी-नयी नौकरी। और जैसे कि हर भावुक उपन्यास लेखक की परिवर्तना होती है, वर्तमान समृद्धि के अलावा, इस उपन्यास का नायक बलि है। उसके कुछ कविता-मंथन छप चुके हैं। शीरु बेचल दो—मिनेमा और सिगरेट। वह नाटक भी लिख लेता है। बलिज छोड़ने के बाद बंगाली और हिन्दी जानने में बलवत्ता में एक साप्ताहिक का संपादक भी रह चुका है। नायक को इन दुण्डों में विमूषित कर देने के पश्चात् उपन्यास में अनेक बचकानी बातों को भर पाना संभव हो जाता है—मसलन बार-बार कविता का जिक्र, कविता को उद्धृत करने की गुंजाइश एवं अनीत के भावुक प्रसंगों को उद्घाटित करने की सार्थकता। संतुष्ट वर्तमान के साथ 'लौटती सहरो की बागुरी' का नायक वर्षों बाद बलवत्ता आता है। वही में छत्तीस दिवास्वप्नों का प्रेम शुरू हो जाता है, जिसका केन्द्र है एक बंगाली परिवार, और उसमें भी एक सड़की अमिता, जिसका कैशोर्य-भुलम प्रेम परिपक्व न होकर भी नायक के लिए बिछोड़, पीड़ा और वर्षों बाद भावुकतामयी स्मृतियों में प्रतिक्रिया होता है। उपन्यास की ध्वनि कुछ इस तरह की है मानो लेखक (नायक) कहना चाहता है—मुझे अब देखा। अमिता, मैं वहाँ में वहाँ आ गया। मैंने कितना कुछ पा लिया। मात्र मौलिक परिदृष्टि में इस तरह की सामग्री द्वितीय पुरुष में प्रस्तुत करने के बजाय आत्मकथात्मक स्तरों में अर्थात् प्रथम पुरुष में लिखी जानी तो ज्यादा उपयुक्त होती।

‘जो-जो सड़ने की बागुरी’—सैनिंक जिन चीजें मानी हैं, उन्हे इस विधि विमिश्र करत और इस की योग्य में सब पूर्ण नहीं आती। कदाचित् साधुनिक शक्ति की भी ये योग्य ने धारण में ही जिन मानविक परिवर्तन को सूना है, वही ने उन्माद के अन्त तक योग्य का हीन भाव बना रखा है। जहाँ इस प्रश्न में जहाँ-तहाँ बार ‘ऐंटीरोन’ का उन्माद एवं ‘ऐंटीरोन’ जिनका प्रसारण शब्दों (धार्मिक, मनुष्य-मनुष्य, वीर, वी० वी० एम्, ईदो, देह धारि) के धारण जोन पर धोने के डंग और ‘धार्मिक’ की धारा धारि में योग्य द्वारा इस तरह रवि सी गयी कि मगता है यह ‘जागतिक धारि’ बनाता धारण ममभता है।

इस पूर्ण का दूसरा का मानागत धारि में संबंधित है, जिनमें अनेकानेक अंदेरी शब्द आते हैं। इतना ही नहीं, संवाद-वाचक अंदेरी में न होते और उन्हें मात्र हिन्दी में ही रहने दिया जाता तो भाषा-प्रवाह में फट नहीं आता। धार्मिक धर्माध्य विषय के लिए साधु रूप में अंदेरी शब्दों का उपयोग भाषा की समझकरना को भंग करता है। पूरे उपन्यास में, जैसा कि मेरे एक मित्र ने गिन कर बताया, कुल ६०६ अंदेरी शब्द आते हैं। जो दोष धार्मिक उपन्यासों के संबंध में देहती शब्द और मुहावरों की बहुलता को लेकर मगता जाता है, वही आरोप क्या धार्मिक भाषा के शब्दों के सतत अव्यवहार किये जाने के प्रति गहरी मगता जा सकता? ‘सौटती लहरो की बागुरी’ मेरे मन पर फोते हुए मित्र बोले, ‘हिन्दी तो भल्ला की गाय है, जैसा चाहो उतना उपयोग करो। कोई नहीं रोकता। फिर चाहे एक ओर फोन का चीगा उठाकर उसे ‘पालने’ पर रखने की सावधानी लो, चाहे अंदेरी के शब्दों को हिन्दी डंग से बहुधाची बना कर (यथा—कापीटीशन—कापीटीशनो) हिन्दी की दुहाई दो।

कहना असंगत न होगा कि यह कृति ‘तार सतक’ के कवि के मानसिक स्तर के अनुरूप नहीं है। यह किसी बड़ी बात का संकेत नहीं करती, बरन लेखक की माधुर्यतामयी हीन ग्रन्थियों में छुटती गीत-परक वृत्ति को ही गद्य में आँकती है।

ठीक इससे भिन्न ‘जो’ का परिवेश है, जिसके कथ्य में नयापन है। माचवे ‘तार-सतक’ के केवटसी स्वभाव वाले ‘एंटोरोमाटिक’ कवि हैं। ‘जो’ लिखते समय भी उनके अंतर्भन में भारत के वरुण-द्वेषी प्रश्नों और जातीयवाद की समस्याएँ रही, जिन्हे उन्होंने अमरीका के अत्याधुनिक परिप्रेक्ष्य में समझना चाहा। माचवे के कवि-आलोचक व्यक्तित्व को उमरती यह कृति जितनी सहज है उतनी ही साहित्यिक, विचारोत्तेजक एवं कविता का मजा देती है। डायरी का कही-कही रंग देती यह रचना यात्रा-स्मृतियों को छूती है, चोट करती है एवं माचवेजी की अखंडता और व्यंग्य गुणों को निरावृत्त करती

'मुक्ति' का इस मन्दमं मे जिक्र किया जा सकता है। चूँकि 'तार सप्तक' से इस कवि का मिल्मिला जुड़ा है, और मुक्ति के लिए एक छटपटाहट उससे आरम्भ से रही है, इसलिए उसका उत्प्रेरक करना और भी उपयुक्त लगता है। 'छवि के बंधन' (गीत-मंग्रह) में उपलब्ध पराजय और पीड़ा का स्वर 'जागते रहो' में आकर तान जवानों का पानी नापने लगा। पर 'जो अग्रस्तुत मन' में फिर लौट कर वह अपनी कुंठा, रहस्यमय बुद्धा और अहं की व्यावसायिक छटपटाहट में दूसरी तरह मुक्त होना चाहता है। यद्यपि 'मुक्ति' (कविता ?) को पढ़कर मुझे दिनेशनन्दिनी डानमिया के गद्यगीतों का स्मरण हो आया, फर्क इतना है कि इस रचना की पंक्तियाँ अलग तरह से नियोजित कर लिखी गयी हैं, जबकि उनमें छिद्दा हनुवाई, करीम लसवीरसाज, श्यामलाल बागजी, बिशान अत्तार, बुद्धिमल मुनीम, शंकर पुजारी, छोरी घमोटा, मेबक बजाज, लछमन पंडा, राधेश्याम बैद्य और छवीली मिमरानी जैसे नाम घो गिनाये गये हैं, मानों कोई नौसितिया कहानी लेखक अपने मोहल्ले का जिक्र कर रहा हो। कवि बार-बार जोर देकर कहना चाहता है—'नही, मैं जेल में नहीं था' और फिर प्रायश्चित्त के बतौर अंजुनी भर जल भरण कर विश्वास दिलाना चाहता है कि वह मुक्त है। सौन्दर्य बोध की खर्चा में इस रचना का खयाल मुझे इसलिए भी आ गया कि अक्सर कविता में इस तरह अकवि हो जाना वहाँ तक उपयुक्त है ? एक मीठा-सराट अंतर चाहे ऐसी रचनाएँ मने ही हान दें पर उनमें सिवा औमत दर्जे की उपलब्धियों में अधिक कुछ नहीं होता।

काव्यमापेक्ष संवेदना के अन्तर्गत जिन नये मूल्यों की अपेक्षाएँ काव्य-मृजल की प्रविज्ञा में आवश्यक हो गयी हैं, वे केवल मंडुचिन वैचारिक स्थितियों में पनपने से रही, बल्कि विषमिति होने के लिए उनके पीछे एक व्यापक दृष्टि की आवश्यकता है। एक गहरी समझना चाहिए, जिनमें, केवल अर्थगत बोध ही पर्याप्त नहीं, संवेदक प्रतीकात्मकता, निष्ठावान बना-बोध, एवं जीवन्त साहित्य दृष्टि हो।

हिन्दु आश्चर्य तो तब होता है कि आधुनिकता के समर्थक कई कवियों का बोध गिरफ मगही लगता है। उनकी दृष्टि तब तक नहीं आ पाती। तमाम वैदिक में सौन्दर्यबोध का जिक्र करने हुए मुझे लगता है कि काव्य की अमलियन वैचारिक बहवास, बल्य और स्वयं को भासट गरिमे में ध्यान करने में कदापि नहीं है। जो हम देखते हैं, उसे तो बँसरे की ध्वनि भी देखती है। फिर हमारी ठूँठ जैसी अस्मिर्द्वितीये में कविता का स्वरण क्या रहा ? इसी विचार में मुझे सौन्दर्यबोध की विख्यातक, अस्मिन्धार्थकरी, मित्र-गमर, अमृत, अस्मिन्धार्थकरी, हिन्दु, अस्मिन्धार्थकरी, और अस्मिन्धार्थकरी का में

गहरा सांस्कृतिक दृष्टि से सामाजिक आलोचक, रंगमंच में रंगना एवं साधुनिक दृष्टिकोण से भी आलोचक प्रतीत होते हैं। जीवन के संयुक्त, विविध पक्षों को भी दृष्टि-अवलोकन में समाहित कर के प्रवर्तमान ऊर्मा, कुंठा, वैराग्य, उदात्तता, मोक्षोप आदि में प्रतीति बिखरती है। सर्वसाधारण दृष्टि है, बड़ी दृष्टिगत वस्तु के परे भी बहुत कुछ है जो धर्मोपदेश के अन्तर्गत को बांध लेता है। सामान्य दृष्टि आसक्त को अन्तर्गत अनुभूतियों (जिन्हें वे बांधी समझते हैं) के आगे को स्थिति मानते हैं। और ऐसी सामान्य मूर्धन एवं सामान्य स्थितियों के गुण में अनुभूतियों रंगों का अन्तर्भाव निश्चित है। इस माने साधुनिकता-बोध का एक आवश्यक अंग और मही तक कि जीवन में सम्पूर्ण कान-गोष्ठा आनन्दानुगत श्रुति का सुप्रबोध एक मोटे धर्म में, वास्तविकता के अन्तर्गत 'रंग-निर्माण' में सम्पादित है।

मैक्सिम गिरासोव दृष्टि जबकि इस सर्वसाधारण में एक पूरी खोजी ऐसे कवियों की गहरी खोजी रचनाओं में रंग लो बना, जीवन-वैविध्य के प्रति न तो कोई बाहरी धारणा है, न अभिव्यक्ति में सुषुप्त विषय जिन्हें 'रंग संयोजन' में संश्लिष्ट कहा जा सके। दूसरे शब्दों में ऐसे कवि रंगी है, रंगी है। इनमें वे बहुतों के सहरो में रहते, कलाकारों और कलाप्रदर्शनियों के प्रेमी हैं, और तब तो चित्र की प्रकृतियों और कलाकारों की प्रायोगिक विषयों पर तेज भी बिखरते हैं, कविनामों भी लिखते हैं, पर उनकी कविताओं का स्तर, रंग की दृष्टि से निरन्तर गाथाकरण, सतही, रवि वर्मा मौली के चित्र के ढंग का है। लगता है ये लोग एक अंधेरे बंद कमरे में बैठे स्वनिर्मित मूर्ति की नोक घाने कमरे से घगने अंधे होने का परिचय दे रहे हैं। परम्परावादी काव्य को छोड़ दिया जाए तो साधुनिकताबोध के परिप्रेक्ष्य में यह दृष्टि बहुत कम कवियों में मिलेगी। अज्ञेय, भारती, नरेश मेहता, गिरिजा-कुमार भायूर, जगदीश गुप्त, हरि व्यास और कुछ अन्य कवि इस आरोप के अपवाद हैं। अतिरिक्त इनके, एक बड़ी संख्या उन कवियों की भी है जिन्हें अपने आसपास की दुनिया फोटोग्राफवत लगती है। उनमें न तो रंगों की अनुभूति है, न उनकी विविध कान्ति पहचानने की शुरुचि। वे शायद रिल्के, तोरका, एजरा पाउंड, कर्मिज, येवेतुशन्कु, गिन्सबर्ग, डोनाल्ड ह्रासे, विलट या वियोडोर रोसे के पाठक होकर भी बोधरे लगते हैं। उन्हें कदाचित्त अपने आसपास की वस्तुओं में केलातु, नीले, गन्धकी पीले, धूमिल पीले, हूसी, महरे लाल, वनफली आदि रंगों और उनके उपभेदों की पहचान नहीं और न उनकी कृतियों में काव्यगत आयात्मकताएँ हैं।

आलोचक का मद्दया (मदेसी) अर्थ हो सकता है, केवल वक्तव्य देना। वक्तव्यों की समाचार-पत्री भाषा में चाहे लेख लिखे जा सकें या 'रपट' लिखी

जा सके, कविता नहीं होनी। यह दोष कमालेश रूप में हिन्दी की अनेक कविताओं में दिखाई पड़ता है। सपाट बन्ध, कुछ टेविलें, टूटे गिलास, फटे मेजबान और बदनाम औरतों के साथ अपने नंगेपन का इजहार इतनी उबाने वाली बातें लगनी हैं कि कविता पढ़ने के बजाय कोई हेनरी मिलर का 'ट्रापिक ऑफ वेन्सर' ही पढ़ते। यह आत्मघाती प्रवृत्ति अथवा यौन विकृति किम सीमा तक प्रापुनिक है? इस वृत्ति का एक जनजला काफ़ी पहले यूरोप में आकर चना गया है, और अब तो इस श्रेणी के साहित्य को साहित्य न कह कर 'उपसाहित्य' की संज्ञा दी जाने लगी है। फिर वस्तु परे की स्थिति के साथ एकात्म होने की बात इस तरह की व्यंजनाओं के सम्पर्क में कोई वहाँ तक सोच पाएगा? लगता है, कवि वहाँ व्यर्थ ही अपनी वाक्यात्मक जीर्णता को रफू करने का प्रयत्न करता है।

कुछ और भी रंगान्ध कवि हैं, मिलोचन, अजित कुमार, रघुवीर महाय, दुष्यन्त कुमार यगैरह। दुष्यन्त कुमार के 'मूर्ध्नि का स्वागत' की कविताओं में जहाँ रमानियत है, वहाँ जियसिता मरी बलाहटि भी मिलनी है। अधिकतर कविताएँ पौराणिक प्रतीकों का सहारा लेकर भी संयोजित सौन्दर्य की बसोटी पर प्रभाव-हीन लगनी हैं। प्रायः के साथ न तो वाक्य का विकास हुआ न बौद्धिकता लक्षित हुई, इसके बचकानी कँगोपान्मुख महाय कवि के जीवन को एक अंधे मूख की ओर ढकेलनी प्रतीत होनी है।

.. किन्तु तुम

सुनो—

सुन अभी पिघल जाओ

छोड़ो दीवारों को

बाहर जाओ—मिल जाओ

क्योंकि हमें मिलना है

जैसी पंक्तियाँ पढ़कर लगता है कि किस्म का कोई उपासना हीरो अपनी रटी-रटापी पिन्मी भाषा का प्रयोग कर रहा हो।

बहना अनुचित न होगा कि इस तरह की रचनाएँ पढ़ कर लगता है कि इस कोटि के कवियों ने जीवन को गहराई में भोला नहीं। बरकर रहनी जरूरी है। इन्द्रिय बोध और बना रहने के अभाव के कारण वे अंधेरी रात में पकड़ने से बच जाते हैं और बौद्ध-बौद्धों की भाँति वे अन्तर्गत अदवा आदेश देने लगते हैं। मवेदनानुगत एवं मवेगात्मक भाषा में बहना करना आसान नहीं। बाल-भाषेश आत्म-अपन, अशुद्ध मोन्दर-मुन्दर और नदी समथ के अभाव में ऐसी रचनाएँ बना की अन्त बिनापी की मुद्रा

मे घीम-गन्धीग वर्ष पुरानी और घटिया लगती हैं। अपने ही वृत्त में मटकने वाली वृत्ति के कारण कई कवि अपने आसपास के जीवन को पहचानने में अक्षम लगते हैं—एकदम रंगान्ध व्यक्तियों-सा आचरण करते हैं। क्या हम दृढ़तापूर्वक कह सकते हैं कि आज जिस स्तर पर रामकिशोर, बिलशामी, श्याम श्री घोष, बेन्द्रे, गुलाम, शैवा, हिम्मतशाह आदि चित्रकारी की कृतियाँ हैं उस तक नयी कविता पहुँच सकी है ? स्तर से मेरा आशय उस कोटि के जीवन्त जिज्ञासाबोध और कथ्य से है जिसे नयी गमक और गंती में प्रस्तुत किया जा सके।

एक पत्र और पत्रोत्तर

[बन्पना, अगस्त '६५ में श्याम परमार की 'एक विद्रूपम्' शीर्षक की रंग-कविता देखने को मिली। जितने अज्ञान से वे हिन्दी नयी कविता में रंगानुभूति की वहालन पिछले कुछ वर्षों से कर रहे हैं, उतना ही अमंगल उनका यह रंग का प्रयोग है। 'एक विद्रूपम्' नाम देकर अपनी वफादारी का बैसे बचाव किया जा सकता है, यह कविता उसका ज्वलंत उदाहरण है।

काव्य में रंगानुभूति मूलतः आन्तरिक चेतना में सम्बद्ध है। इन्द्रिय द्वार पर जो प्रभाव (बाह्य जगत् का) मन ग्रहण करता है, प्रकाश अन्धकार के विविध आयामों के कारण अन्तश्चेतना उसे पहले विविध रंगों में बदलती है और तब प्रस्तुत अनुभूति के अनुसंधान कुछ प्रतीक अथवा बिम्ब जो अत्यन्त मार्थ्यक होते हैं, वहाँ उभरते हैं और हमारी बाह्य काव्य अथवा कलाअनुभूति रंगों के लेप से मुक्त हो जाती है।

रंगानुभूति का यह ज्ञान सर्वाधिक सार्थक चित्रकार को होना है, क्योंकि बाह्यान्तर अनुभवों को समझने की उसकी वृत्ति विशुद्ध रूप से रंगमयी होती है। शब्द का आग्रह जिस भाति कवि के समक्ष है उसी भाति रंग का चित्रकार के समीप और स्वर का संगीतकार के तर्प।

इन सब बातों को ध्यान में रखकर मानसिक विद्रूप की अवस्था को रंगमयी करके देखें, तो श्री श्याम परमार की अनुभूति बिलकुल छिछली और सतही लगती है। उन्होंने बाह्यानुभूतियों को ही मनचाहे रंगों से भर देने की कोशिश की है, जिसके फलस्वरूप रंग उनकी अनुभूतियों में विशेषण में अधिक मौलिक होकर न आ सके, जबकि चित्रकार के समीप रंग बिम्ब विशेषण नहीं होते, संज्ञाएँ होती हैं और प्रस्तुत स्थितियाँ उनके पूरक अथवा विशेषणों के रूप में आती हैं। इन सब बातों का अनुमथ मुझे इंगित है कि शब्द प्रतीकों को रंग प्रतीकों में बदलने का प्रयोग कुछ वर्षों से कर रहा हूँ।

हिन्दी नयी कविता में क्या, विश्व की कविता में भी, किन्तु, इन एक माध्यम से दूसरे माध्यम में गुजरती हुई चेतना की बाग बटन गूँथ रूप

मना कि रंगानुभूति-विहीन कविता कवि के रंगान्ध होने का प्रमाण है। जो कि रंगान्ध स्थिति निश्चय हो वाच्य में परिलक्षित की जा सकती है। दूसरे, चित्ररत्ना की समरसता में वाच्यगन रंगपरवना की ओर आकृष्ट होने में ही इस विषय की मायंकता स्पष्ट नहीं होती। कविता में यम-नय रूपों द्वारा रंगों का उन्नेय करने से न ही रंग बिम्बों की सृष्टि होती है। दरअसल, रंगानुभूति एक ऐसी समप्रता को अन्तर्निहित किये होती है जो चित्ररत्नी प्रतिभा को शब्दों के माध्यम से अलग स्तर प्रदान करती है। इस स्तर पर वाच्यानुभूति चित्ररत्ना में वही अधिक उल्लेख्य स्थिति में होती है। वाच्य की यह रूपोपपत्ता भावुकताजन्य नहीं होती। एक भी ऐसा शब्द जो शिष्ट रंग का उल्लेख करता है, प्रयुक्त किये बिना कविता अपने बिम्बों द्वारा चित्रगत अनुभूति का आभास दे सकती है। वह अपने भीतर में समुचित वाच्य द्वारा विभिन्न रूपों में चित्रपरक अनुभूतिमयों की उद्भासना कर सकती है—यही कवि के अन्तर में मरचना करते चित्रकार की सही प्रतिक्रिया होगी। अतएव, जाने-अनजाने रंगों के प्रयोग के प्रति कवि को सादृश देने का प्रयास संगत नहीं लगता। यह धन चित्रकार के लिए उठाना भी अनुचित प्रतीत होगा। कलागन रुढ़ियाँ जब टूटती हैं, तब इस कोटि की पाबन्दियाँ काम नहीं करती। चित्रकला में किये जा रहे अनेक प्रयोग इस बात के साक्षी हैं। रंगों का सेवन तो दूर रहा, लकड़ी के तख्तों को यहाँ-वहाँ जला कर, कीलें और लोहे की चदरें ठोक कर धक्का टाट के बिन्दे और मुड़े-मुड़े कैंवॉस की बतरनों को रंगों के लोंदों के साथ चिपकाकर चित्रों की रचना की जाती है। जब वाच्य-विषय में विद्रूप की स्थिति स्वीकार करने से क्यों कतराया जाए? कतराना दुराग्रह होगा, जाने-अनजाने रोमंठितता की सहेजना मात्र होगा।

मुझे लगता है, श्री प्रकाश परिमल छायावादी-सूत्रिकता में रंगानुभूति के साथ खोजने की कोशिश करने लगते हैं। 'शब्द प्रतीको' की 'रंग प्रतीको' में बदलने की उसी क्या पद्धति है, मैं नहीं जानता। अतएव ही यह कोई 'फार्मूला' होगा। परिमल जी रंगानुभूति के विषय को 'वाच्य में उमरती हुई नवीन विधा' मानते हैं। लेकिन इस विषय की अनुभूति सनातन है। कालिदास के वाच्य में हमारे खंखों उदाहरण उपलब्ध हैं। पंथ में यह प्राप्य है। गिरिजाकुमार माधुर, कमलेश आदि में तो है ही, आज के अनेक नये कवियों में इस अनुभूति के विविध रूप महज ही प्राप्य हैं। यह एक प्रकार की अनिर्वक्त अनुभूति है जिसे वाच्यानुभूति के अन्तर्गत स्तर पर ~~छायावादी~~ समझा जाता है। कविता में बार-बार रंगों (विशेषरूपों) के प्रयोग

से देगने को मिनती है। जो कुछ है वह सोमिन और अनजाने आयी है। 'वत्सर्ग गुलाम घामे' और प्रतीक्षित रक्त बदली वाले कुछ प्रयोग रंगानुभूति के साधक प्रयोग हैं लेकिन ये सम्पूर्ण काव्य में रंग संवेतना के संवाहक रहे हों, यह यात दिलाती नहीं है। श्री परमार द्वारा रंग से बोझिल की हुई इस कविता में रंग चेतना के संवहन का यह जबरदस्ती का प्रयास दिस जाता है।

मैं आपसे निवेदन करता हूँ कि आप अनजाने में रंगों के प्रयोग कर लेने वाले कवियों से उनकी रंगानुभूति पर राय माँगें और देखें कि किस प्रकार श्री परमार उन्हें गलत 'इंटरप्रेट' कर रहे हैं। श्री शमशेर, केदार, गिरिजाकुमार माथुर आदि इस प्रकार के प्रमुख कवि रहे हैं। श्रेष्ठ तो यही रहेगा कि ये लोग काव्य में रंगानुभूति पर कोई ठोस बातें बताएँ और काव्य चेतना में उमरने वाली रंगानुभूति का सही विश्लेषण करें।

श्री प्रियाम परमार की कविता में विशेषण रंगों के ये प्रयोग अत्यन्त छिछले लगते हैं : 'सोनपाखी विप-नीली नजर का घाव आकारा। बैंगनी पलकें।'।

उनकी कविता पढ़ने से उनकी विद्रूप मन-स्थिति का ज्ञान तो होता है पर उसे रंगानुभूति में बदलने का उनका प्रयास विसकुल बचकाना और मुदरिस टाइप का ही लगता है। मैं चाहता हूँ, आप इस पत्र का प्रकाशन कर काव्य में उमरती हुई इस नवीन विधा के सम्बन्ध में ऊँचे स्तर से चर्चा करवाएंगे।
—प्रकाश परिमल]

'एक विद्रूपम्' कविता को न तो मैंने कही 'रंग कविता' कहा है, न 'रंग प्रयोग'। उसे 'रंगानुभूति में बदलने का प्रयास' भी मेरी ओर से नहीं हुआ। फिर यह भ्रम श्री प्रकाश परिमल को कैसे हो गया, मैं नहीं जानता। 'एक विद्रूपम्', वस्तुतः जैसा कि श्री परिमल ने समझा है, एक मनःस्थिति ही है—'मानसिक विद्रूप' ही है। मैं नहीं सोचता कि काव्यगत प्रत्येक मनःस्थिति रंगमयी होती है। इस तरह का कोई आप्रह भी मैंने इस कविता के प्रति व्यक्त नहीं किया। रंगानुभूति का प्रश्न तो एक तरह से अलग चीज है। सम्भवतः यह प्रश्न मेरे पूर्व प्रकाशित लेखों ('बल्लना' में प्रकाशित एक टिप्पणी और 'हिन्दी काव्य में रंगतत्व' शीर्षक 'आलोचना' जनवरी '६४ वाला लेख) के संदर्भ में संचित स्मृतियों के कारण इस कविता के निमित्त परिमल जी के मन में उमर आया लगता है। फिर भी, इस में कुछ स्पष्ट करना मैं अवश्य चाहूँगा :

काव्यगत रंगानुभूति एक संस्कार है। आवश्यक नहीं, प्रत्येक कवि को प्राप्त हो। उस स्थिति में यह भी आरोपित

यह युद्ध है जो कुंठाओं में गहरा होता है। इसलिए आज की चित्र-कला या कविता का कोई निश्चित फिनामिना नहीं है : वह तमाम डिस्टास्ट तृप्ताओं का मारुत है जो गडमड और बेतुका लगता है। इसलिए एक के ओलेपन की प्रतिप्रिया दूसरे का आधार बनती है और ऊब का सिलसिला कला के मृदावर बनाता जाता है। चित्रकार का अकेलापन महसूसबन्धों का अकेलापन है। उसे अपने से बाहर अपनी कृतियों के प्रति सार्यक सहानुभूति की अपेक्षा है। अतः उसका व्यक्तित्व 'इन्वाल्ड' होता है, मगर उसका अंदाज दुर्बोध और संक्रान्ति से मुक्त नहीं होता। मुक्त केवल उसके विषय होते हैं। पिकासो ने जिस हृष्यजगत को दृष्टि के रुद्ध आयामों से मुक्त किया, उसी जगत को सौन्दर्य की मान्यताओं से उसके साधियों और आगामी पीढ़ियों ने मुक्त किया। कुरूप एक 'कल्ट' बन गया। अनघटता, टूटन और खुरदरापन इनके सन्दर्भ बदल गये। कुरूप धर्मा अमिव्यक्ति ने चित्रकला के घेरे तोड़ डाले। इसने सत्य की पर्तें चीर दी। 'आँप कला' हो या ब्याडिये की बीजो से बनाई हुई कृतियाँ, हिम्मतशाह चित्रों में उनभा हुआ दीमाग हो या कीटाणुभो या 'बिएन' ड'ग के चित्र, मोहन समन्त के आर्त पैदा करने वाले रंग हो या बालकृष्ण पटेल के फूहड़ चित्र, ज्यामिति में जा खोजने और तंत्रचक्रों में भटकने वाले स्वामिनाथन् का अव्यक्त जगत है या शान्ति देव (काला भंवर) और कुसकर्णी (विस्फोट, दो के लिए)। खराबने चित्र या अम्बादास की भिरे अदर बहती गर्म हवाएँ अथवा सुत राज की कृति 'यात्रा'...सबका परिवेश घातक है। हृत्पारे धपाय का भूख अहम् खाज की तरह तमाम चित्रों की बहरी अमिव्यक्ति में केतवाम प फैलता जाता है। इस प्रक्रिया में जो हाहाकार है, वह किम रूप में त्रासई होगा, कहना कठिन है। शायद अमिव्य में इस बात को इसी दृष्टि से देखने का प्रश्न ही पैदा न हो।

परजीवी साहित्य

प्रायः ऐसा होता है कि किसी रचना अथवा कृति के प्रकाशित होते ही उसके पत्र-विपक्ष और सन्दर्भ में बहुत-बुद्ध विवादा उत्पन्न होते हैं—कभी-कभी भी वास्तविक रचना के कलेवर से कई गुना अधिक होता है—और ऐसा भी होता है कि अच्छी कृतियाँ और रचनाएँ उपेक्षित कर दी जाती हैं। दोनों स्थितियों में सम्बद्ध-प्रक्रियाएँ अधिकतर सामान्य होती हैं। इनमें उपेक्षा की स्थिति निश्चय ही घातक है, जबकि प्रथम स्थिति में कुछ अशोचनार्थक उपदेश संभव हो जाती है। इसलिए कि उस स्थिति में जो भी वास्तविक कृति के सन्दर्भ में लिखा जाता है वह सृजनपरक साहित्य के मर्यादित को तनिक अस्तिव देता है, कुछ आधार प्रदान करता है। चाहे फिर आलोच्य कृति को वह अधिक समय तक जिता न सके। ऐसा समस्त साहित्य अल्पजीवी होता है। वह साहित्य होकर भी साहित्येतर होता है—बस्तुतः उस साहित्य होता है। और उपसाहित्य का अधिकांश उस कोटि का होता है, जो विस्मरणीय है। सामयिक दृष्टि में ऐसा साहित्य प्रवृत्तियों, विवादों और आस्थाओं को प्रथम देता है, जिसके कारण कतिपय सृजनपरक रचनाएँ सन्दर्भ-विहीन होने से बच जाती हैं। उपसाहित्य तो निश्चय ही कासाग्नेय में विस्मृत कर दिया जाता है, पर उन कृतियों का भी वही ह्व होता है, जिनको प्रथम में मित्रों द्वारा बहुत होत पीटे होते हैं। वही रचनाएँ शेष बचती हैं, जिनका इतिवृत्त सन्दिग्ध नहीं होता, जो सामयिकता के वृत्त में निरन्तर प्रजा को प्रभावित करने का सामर्थ्य रखता है। सगन होता है। इनके विपरीत साहित्यिक साहित्य समय-मापक होकर भी काल के आगामी चरण तक नहीं पहुँचना, वह अपनी बोर्ड इमेज नहीं छोड़ता। कमजोर कृतियों के पत्र में चाहे किने ही कोरे वागज रंग जायें, विवादों को जन्म दिया जाये, पारम्परिक प्रवृत्तियाँ भी जायें, चर्चाएँ चलायी जायें, तोहफियाँ भी जायें, विमोचन-समारोह आयोजित किये जायें, मित्रों के पत्र छापे-छापाये जायें, स्थितियों और सम्मनियों का घम्बार लगाया जाये, पर वे वास्तविक नहीं हो पाती। उपसाहित्य के टुकड़े बड़े कमजोर होते हैं। छायावाद को लेकर बना कम किताब क्या? सामर्थ्य आलाचकी और सामान्यता को लागी-दोड़ी उड़वाती और काल के प्रवाह में उगता साहित्य (उपसाहित्य) खरब हो गया। इतना ही बड़ी सृजनपरक छायावादी काव्य का विस्मृत होना है जो अन्तर्गत को शक्ति के विवेक और मन को (साहित्य कोष) सन्तुष्ट करने के लिए लेखा जाता है? सामान्यता नहीं है विद्यालयीन साहित्य के मर्यादित विस्मृत होने के

महं मुख है जो कुंठाओं में गहरा होता है। इसलिए आज की चिन्ता या करिना का कोई निश्चय किनामिना नहीं है : वह तमाम स्थितियों का गहरा है जो गहमट और येनुता सगना है। इसलिए एक अभिनेता की अभिनय दृष्टि का आधार बनती है और ऊँच का निश्चय बना के मुँहारे बनाता जाता है। चित्रकार का अकेला महामय्यो के अकेला है। उसे आने से बाहर आनी कृतियों के प्रति मार्गक सहायुर्ग की अपेक्षा है। अतः उसका व्यक्तित्व 'इन्वाल्ड' होता है, मगर उसका अदाय दृष्टि और संज्ञान से मुक्त नहीं होता। मुक्त रूपन उसके लिए होते हैं। चित्रागो ने जिस दृष्ट्यगत को दृष्टि के रूप आधामों से मुक्त किए उमी जगत की शौन्दर्य की मान्यताओं से उसके साधियों और आगाम पीढ़ियों ने मुक्त किया। कुरंग एक 'कल्ट' बन गया। अनपराग, दूटन और गुरदरापन इनके सम्मं बदल गये। कुरूप धर्मा अभिव्यक्ति ने चित्रकला के धेरे सोझ ठाते। इसने सत्य की पत्तें चीर दी। 'आँग कला' हो या बयादिये की बीजो से बनाई हुई कृतियाँ, हिम्मतशाह चित्रों में उज्ज्वल हुआ दीमाग हो या कीटाणुप्रो या 'बिएन' द'ग के चित्र, मोहन समन्त के अतर्क पैदा करने वाले रंग हो या बालकृष्ण पटेल के फूहड़ चित्र, ज्यामिति में जाड़ खोजने और तंत्रचक्रों में मटकने वाले स्वामिनाथन का अभ्यक्त जगत हो, या शान्ति देव (काला मंवर) और कुलकर्णी (विस्फोट, दो के लिए) के डरावने चित्र या अम्बादास की 'मेरे अंदर बहती गर्म हवाएँ' अथवा सुर्खा राज की कृति 'याना'... सबका परिवेश यातक है। हत्यारे ययाय का पूला अहम् राज की तरह तमाम चित्रों की वहगी अभिव्यक्ति में केनकाम पर फैलता जाता है। इस प्रक्रिया में जो हाहाकार है, वह किम रूप में नासदी होगा, कहना कठिन है। शायद भविष्य में इस बात को इसी दृष्टि से देखने का प्रश्न ही पैदा न हो।

अ १, ७, १५-६, २०, २८-६,
४८-५०

अकविता १, ३-१५, १६-२५, २७-३०,
३३-४, ४०-४३, ४५-७, ५०-५,
६०, ६५, ७७-८

अगली कविता ४०, ५६

'अगिषा बंताल' ११८

अगीन ४८-६

अजित कुमार १३७

अतिथ्यार्थवाद १०, ४५, ५८

अर्थ गर्भ मीन ४३, ४७

अर्थ लोप २

'अंधा चांद' ७५

'अषा युग' ६६

अन्यथावादी ६०

अनामिष्यक्त यथायं ३२

'अनुरक्षित लोग' ७२

अनेक कवितावादी पीढ़ी ६०

अम्बादास १४६

अभिनव बाप्य ८०, ६३

अभिज्ञानावाद ६०

अमृता शेरगिल ८६

अनदृष्ट इवाच्य ८

अलवार शैल ८२

अवनीन्द्रनाथ टागोर ८३

आन ६८, ७०, ७८-९

आशीष बाजपेयी १००

अभिज्ञानवाद ४, ६, ७, १५, ११३

अरविन्द कविता १२, ३३, ३८

'अस्मात् बाला' ३६

अजय १०-१६, ४०, ४७, ५७-६,
६४, ७०, ८०, ६४, १०१,

१०४, १०७, ११५-३०, १३६

आनन्दवान्त वृत्त ६६

'आगामी कल' ११८

'आत्मनिर्वाचन' (राजीव) ४६-५३,
५६, ६०

'आत्म जयी' ६६-६६

आन कला १४४

आइडन ४७

'आयान-निर्यात' (वि. जमी) ५६

आयोनेस्को ३२

आन १००, १०१

आगाचना १४०

आवागाई ३, ३७-६

'आन का वे हीन अर्थों में' (मुन्निबोर)
१११

'भीर लक्ष कृष्ण गिता' ७७

'भोरान्द्र उदाग' २७

आंगवर्त ८

एन्ड्रियस ८५

'इन्ड्रियस मेडियन मन' ६०

इन्ड्रियस विषयान्तर ६३, ६८, १०६

इन्ड्रियस ३४, ६३

६० ६७ ६८

उत्तम कुमार ३६

उत्तर उत्तरवाद (१) १५-६, ७१,
७६, ८६ ६० १०३

उत्तर उत्तर ६०

उत्तर उत्तर ६० ६० ६० ६०

'एक धी हिमनी' ७५
 'एक भारती आत्मा' ८४
 'एक पोयेषाय एकटि' ११७, १२३
 'एक विद्रूपन्' १३६, १४०
 'एक सितहुट का गीत' ५५
 'एक हत्याकाण्ड की स्मृति में' ५१
 एजरा पाउण्ड ३५, १३६
 एन्टी गीत ४६-५१, ५५, ६०
 एन्टी यिपेटर ३३
 एण्ड्रू मारवेल ८८
 एक्सर्ड ३, १२, ६४, ७८, १४३
 एन्मडें हीरो ६६
 एन्स्ट्रुट फार्म १०४
 क-ख-ग ६४
 'कनुप्रिया' ६६
 कंठे महाराज ३४
 कठोपनिषद् ६७, ६९
 कबीर ६८
 कमलेश्वर ४०
 कर्मभूमि ११७
 कर्मिज ६०, १०४, १३६,
 १३६ १४०
 कल्पवृक्ष ६६, ७५
 कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ (डॉ० नगेन्द्र)
 ७२
 कविताएँ शिवचन्द्र शर्मा की ७७
 कति १०२
 कृष्ण हैबर १००
 कृष्ण पक्ष ७६
 कान्ता ४५
 कान्स्टेबुल १००
 काठ का आदमी ७२
 कानू ६, २५, ५४, ६५, ६६, १४३
 कामिनी (नरेन्द्र शर्मा) १२०

काफका ३६, ४१, १४३
 'काव्य मीमांसा' ८२
 किर्गोर्ग ४
 क्रिश्चियना रोजेटो ११८
 कीट्स ६२
 'बुद्ध कविताएँ' १०२-१०६
 'बुद्ध और कविताएँ' १०२-१०६
 कुतबन ८३
 कुमारिन्द्र पारसनाथसिंह ६१-२
 कुमार विकल ६६
 कुलकर्णी १४४
 कुँवर नारायण ६७, ६६, ८१, १५,
 १००
 केदारनाथ मयवात ७२-७५, १४०
 केदारनाथ सिंह ५१, ६२
 केवरे १४३
 केसरी कुमार ७७
 कैलाश बाजपेयी १४, २२, २८,
 ४६, ५३, १३४
 कोलाज ११, ३०, ४०, ५०
 खलनायक ५१
 'खोया हुआ प्रभा मण्डल' ६८, ७०
 'गमले का पौधा' (भारत भूषण) ७२
 'गलियाँ और सड़कें' (रामदरस मिश्र)
 ५४
 गाढे १०१
 ग्राम्या २, ११७
 गिनो सेवेरिना ८६
 गिलवर्ड सोरेन्टीनो २०, ३५
 गिरिजाकुमार माथुर ३, १६, २०,
 २२, ४० ५० ५०,
 ६०, ६५ २०-
 २२, १४० ५,
 गिसबर्ग

मोन ४८, ५१
 'मुप १८६०', १००
 सेबिन मार्गन ५, ६
 'मैटे की गलेयगा' (बबन) ७२
 मोनी १००, १०४
 मोपा १००
 घनबाद ८१
 घनानन्द ८४
 'घोषा' (गिरिजाकुमार माधुर) २२
 चन्द्रबाल देवनादे १४, २२, ३०
 चन्द्रबिहोर ७७
 'चम्बन घाटी मे' (मुक्तिबोध) १११
 चावडा ६२, १००
 चुगनाई ८६
 छामाबाद २, १२-३, १८-२०, २५,
 २८, ३८-४१, ४४-५, ८३-६,
 ८६, ६१, ६७, ६६, १००, १०३-
 १०४, १०७-८, ११५-११६,
 १२२, १२७-२६, १४१
 'जनमुठ' ११८
 जगदीश गुप्त ६४, १००, १३६
 जगदीश बनुरेदी १४, २७, ३०, ४६,
 १००
 जगदीश बोरा ११०
 जाज ३६, १४३
 जार्ज ३६
 जार्ज कीट १०१
 जान ३६
 जान मीरी १००
 जायसी ८३
 जितेन दे १०१
 जेम्स जोरस ११७
 जैनेन्द्रकुमार ११८
 'जो' १३०, १३२-३३

'मोन बोरी' ७७
 सात्री बबिना ६४, ७८
 'तार मलक' २, २०, २५-६, ३६,
 ४७, ५७, ६४, ६०-६१, १०६-
 ७, ११०-१२, ११५-१३०,
 १३२, १३५
 निरेमित्रम ५
 'तीमरा मलक' १३, ३८, ४३, ११२
 वियोडोर रोमो १३६
 ग्रीतम १४३
 हबकाकपदीय प्रणाली ६३
 दानी १००
 दास्तोवस्की ३
 'दामा' १३०
 दिनेशनन्दिनी डालमिया १३५
 द्विवेदी युग ८५-६
 दुप्यनकुमार १३७
 'दूमरा मलक' १०४, १०६, १२२
 दूधनाथमिह ५६
 देव ८४
 'देश, दिल्ली धीर अठम' ७७
 'दो चट्टानें' ६५, ६६, ७०, ७१
 'दो रात' ६७
 'दो हंसो की कथा' ७५
 धर्मवीर भारती ४६, ७०, ८१, ६१, ६८,
 १३०, १३६
 धर्मयुग ४३, ४७
 'न्यूट' (मुद्राराक्षस) १४, २१
 नई धारा ४०
 नई कहानी ४०
 नरेनबाद ६५, ७७
 नगेन्द्र ७२, ८४
 नन्दलाल घोष ८१, ८८, ६७
 नचिक्तेना ६७, ६८, ६६

नया गीत २, २६, ४८, ४९
 नयी कविता २, ३, ६-१३, १६, १८-
 २०, २२, २५-६, २८, ३०,
 ३७-४१, ४४-६, ४८-५१, ६४,
 ६६, ८०, ६०-६४, ६८-१०१,
 १०४, १०७-०८, १११, १२२,
 १२५

'नये कवि के प्रति' ७०

नरेन्द्र शर्मा ६०, १२०

नरेश मेहता ६१, ६२, ६७, ६८,
 १३०, १३६

नवगीत २६-७, ३०, ३७-६, ४८-५०,
 ७८

नव छायावादी ३७, ४१, ४४-६

नव भविष्यवादी ५१

नव रहस्यवाद १२, १४

नवीन ११८

नान पोण्ट्री १

नामवरगिह १०२, १०६

नागार्जुन १२०, १२३

नाम्तिभाव ७

निराला ८४, ८५, ८८, ६०, ११०,
 १२०

निषोट्टु डिगनिट ८६

नोरो बा ऊँट ७

नोरथ १०७

नेमिषाट जैन २०, ६४, ११७, ११७-
 १६, १२१, १२६, १२७, १२६

नेमिगिम ६

नेमिगिम ८६

नरैर ६३

नरेश बा बा १३७

नरेश ६६

नरेश प्रमोद ४८, १०१

— १०० ४० ११

डी. एच. लारेंस ११८

डेगास ६०

डोनाल्ड हाते १३६

प्लूटो ६६

परमानन्द श्रीवास्तव १३, ५१

पराजित पीछी १३

पद्माकर ८४

पंत २, ८४, ८५, ८६, ६०, ६८,

११७, १२७, १४१

'पृथ्वीकल्प' ६२

प्रकट सत्य ३, २१, २५, ३४

प्रकाश परिमल १४०, १४१

प्रगतिशील कविता (याद) ३६, ८६,

१०२, ११६

प्रतीकवाद ६३

प्रदीप चौधरी ३४

प्रभाकर माधवे ७, २०, २२, ४३,

१११, ११५-१२०, १२२, १२८,

१३०-३३

प्रभाकचन्द्र शर्मा ११८, १२३

प्रभाववाद ६०, १०४

प्रपञ्चवाद ७७, ७८, ६२

प्रयोगवाद १६, ६०, ६२, ६७, १२१

'पाटन' १२८

पाँच ३६

पाँच बारी १००

पादपीनिगिट बाबा ६०

'प्राक्कन' २०, ६४, ८०, ६१

पिराणा ३३, ६७, ६३, ६६, १००,

१६३

पिराणा ६

पिराणा ३

पिराणा ३

पिराणा ३

पिराणा ३

देमोस्टोस नाटो-ज्या ४०, ७५
 देमिगिज्ज ८६
 डिग्ट १३६
 'पूत नदी रंग बोलने हैं' ७७, ७३
 देन्गेमा ५६
 फेरे (Ferre) ८७
 फन्नन ६५-६७, ७०-७२, १४६
 'बगमो पटने' ७५
 'बगम राशम' ५४
 वृद्धावस्था ६७
 'बाबू के लौन' ११८
 बागवृष्ण पटेल १४४
 बागवृष्ण राय १०२
 बाउनिग ११८
 बिलग्रामी १३८
 बिसमिन्ता गी ३४
 ब्रियान लपन्टीन ३६
 बीटनिश ६, १३, २०, २५, २७, ३२-
 ३३, ३५, ५८, ७८
 बीटन ३७, ३४, ३६, ५६
 बीटमेशन १४३
 बेन्डे १३८
 बेजिम ६०
 बेल्न १०, ४५
 'मग्नभूत' ११८
 'मटका मेघ' १४
 भविष्यवाद ८६
 भारत भूषण अग्रवाल ५६, ७०, ७२,
 ६०, ११७-१६, १२२, १२४,
 १३०-३५
 भूषी पीटी (सुधिन पीटी) ६, २५,
 ३२, ३६, ५८, ६५
 भेंवम अर्नेस्ट १००
 भंजन ८३, ६८
 भलपज ६६

भाग्यराय चौधरी ३३
 'भगी हूँ औरन के साथ संभोग' ५८
 भगदेवी वर्मा ४५, ८५, ६८, १०३,
 १०४, १०७
 भरेन्द्र कानिरेय ७५
 माने ६०
 मानवेन्द्रनाथ राय ११७
 'माध्यम' १०२
 माटिन हेडमर ५
 मानिने ८६, १००
 'भाम का फनिषर' ७२
 मुक्ति गीन ५५
 'मुक्ति प्रमंग' ५०-८
 मुक्ति बोध ८, १४, १५, १७, ५४,
 ५६, ६१, ६८, १०२, १०५,
 १०७-११७, ११७, ११६,
 १२०, १२६-२८, १४३, १४६
 मुनिपचन्द ७५
 मुद्रा राक्षस १४, २१, ४०, ५२, ६१,
 ६२
 'मेरे हाथ स्वीकारो' ५६
 'मै' ६, ३५
 'मै और तुम' ७७
 'मै और मेरा पिटु' ७२
 मोनालिसा ६७
 मोहन सामन्त १४४
 यथार्थवादी शैली ६३
 यामिनी राय ८१, १०१
 यास्पर्म ५
 याज्ञवल्क्य ६७
 योद्म ३५
 यूजीन-ओ-नील ६३
 येवेतुशेन्कु १३६
 रगान्यता ६०, ६८
 रंगात्मक थवण १००

• श्याम परमार

छवविता के मन्दर्भ में सर्वाधिक
चर्चित कवि एवं ममीसर ।

कुछ वर्षों प्राध्यापक, तत्पश्चात्
आकाशवाणी (इन्दौर-भोपाल) में
लोक-कार्यक्रम निर्देशक । आज़कल
आकाशवाणी के महानिदेशालय, नयी
दिल्ली में लोक - संगीत विभाग में
निर्देशक ।

कृतियाँ : 'भारतीय - लोक-
साहित्य', 'लोकपरमी नाट्य-परम्परा',
'मालवी लोक साहित्य एक
अध्ययन' (शोध प्रबन्ध) एवं लोक-
परक साहित्य विषयक अनेक पुस्तकें ।
अन्य पुस्तकों में 'विजय' (कविता
संग्रह), 'पत्र के टुकड़े' (कहानी-
संकलन), 'मोरभाल' (उपन्यास),
'जास्मीन ऑफ दी ब्लेक मॉडल',
तथा 'ए बिस्मियावाफी ऑफ इण्डियन
फोकलोअर एण्ड रिलेटेड सब्जेक्ट्स'
(अंग्रेजी में) । 'हिन्दी साहित्य कोश'
तथा 'हिन्दी साहित्य का बृहत इति-
हास' (१६ वां भाग) के सहयोगी ।

